Mus. th.
148

2°

Duport.

<36618687330015

<36618687330015

Bayer. Staatsbibliothek S

DUPORT,

Essai sur le doigté du Violoncelle

Français & Allemand.

Prix f. 11

2 Mus. theor.
148

Duport.

7

ESSAI

sur le Doigté du

Violoncelle

&

sur la conduite de l'Archet,

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

dédié

aux Professeurs de Violoncelle,

par

J. L. DUPORT,

Premier Violoncelle de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse.

Français avec la traduction allemande.

N.º 2599. *Prix f11.—*

A Offenbach s/m, chez J. André.

Avant-propos.

Jl y a plus de vingt ans que j'ai été sollicité par des amis, des artistes, des amateurs, d'écrire sur le doigté du Violoncelle. Jl ne me fut pas possible d'entreprendre alors ce travail, quoique absolument de mon goût. J'étois trop occupé, peut-être même trop dissipé lorsque j'habitois Paris, pour pouvoir espérer de terminer un ouvrage qui demandoit autant de temps que de recherches, mais comme je ne l'ai jamais perdu de vue, j'en ai préparé les matériaux, en faisant quelque fois des notes sur ce que j'aurois à dire, si je l'entreprenois un jour. Le moment est enfin arrivé où j'ai eu le loisir de pouvoir m'y attacher tout entier, et j'avoue que je l'ai fait avec plaisir ayant toujours travaillé le Violoncelle avec passion. Je me trouverai heureux si mon ouvrage est gouté du public, aprouvé par les maîtres de l'art, dont je serai toujours flatté d'obtenir le suffrage, et surtout si je puis offrir par-là à ceux qui s'occuperont de l'instrument, un moyen de leur abréger le travail immense qu'il exige.

Je me suis borné au doigté, parceque c'est la partie la moins connue, et la plus utile; et quoiqu'il y ait, je le sais, des Professeurs qui doigtent parfaitement bien, il n'en est pas moins vrai cependant, que les règles du doigté du Violoncelle sont encore si peu établies, que les plus habiles eux-mêmes se plaignent avec raison, „ qu'il n'existe pas de Méthode bien entendue et complette, et que chaque artiste, jouant de cet instrument, a un doigté particulier." Si l'on disoit qu'il y a autant de différentes expressions qu'il y a des joueurs, je répondrois que cela est dans la nature, chacun devant avoir la sienne, mais pour le doigté, qui est tout-a-fait mécanique, il me semble, qu'il doit être un, c'est-à-dire le même pour tous.

Jl est constant que l'on n'a encore rien écrit de satisfaisant sur le doigté du Violoncelle. Jl y a même certains Professeurs qui avancent encore aujourd'hui „ qu'il existe des contrariètés inévitables dans le doigté du Violoncelle, qu'il seroit même inutile de chercher à les corriger et que pour satisfaire à toutes les questions sur ce sujet, il seroit presque impossible de

VORBERICHT.

Schon vor mehr als 20 Jahren bin ich von Freunden, Künstlern und Liebhabern ersucht worden, über den Fingersatz auf dem Violoncell zu schreiben. Es war mir damals nicht möglich diese, obgleich mir sehr angenehme, Arbeit zu unternehmen. Während meines Aufenthalts in Paris war ich zu sehr beschäftigt, vielleicht auch zu sehr zerstreut, um hoffen zu können, dass ich ein Werk ausführen würde, welches viele Zeit und Nachforschung erforderte. Jch verlohr aber meinen Zweck nicht aus den Augen, sammelte dazu die Materialien, und schrieb die Bemerkungen welche mir bey der einstmaligen Herausgabe dieses Werks dienen sollten, nieder. Der Zeitpunkt erschien endlich in welchem ich Muse bekam, mich ganz dazu zu widmen, und ich bekenne dass ich es mit Vergnügen that, denn das Violoncell war von jeher mein Lieblingsinstrument. Jch werde mich glücklich schätzen wenn mein Werk den Beyfall des Publicums und die Genehmigung der Meister in der Kunst, wodurch ich mir sehr geschmeichelt fühlen würde, erhält, besonders aber wenn es mir gelänge, den Liebhabern des Violoncells ein Mittel an die Hand zu geben, durch welches sie sich die unendlich viele Mühe, welche dieses Jnstrument erheischt, erleichtern können.

Jch beschränke mich auf den Fingersatz, als auf den noch unbekanntesten und doch wichtigsten Theil. Und obgleich mir wohl bekannt ist, dass es Lehrer giebt, welche den Fingersatz sehr wohl in ihrer Gewalt haben, so bleibt dennoch ausgemacht, dass die Regeln desselben in Bezug auf das Violoncell noch so unbestimmt sind, dass selbst die vorzüglichsten darunter sich mit Recht beklagen, „ dass darüber noch keine deutliche und vollständige Anweisung erschienen sey, und jeder Liebhaber auf diesem Jnstrumente seiner eignen Methode folge". Wollte man mir einwenden es gäbe so viele verschiedene Arten des Vortrags, als es Spieler giebt, so erwiedere ich, dass dieses, als in der Natur gegründet, nicht anders seyn kann, und jeder seine eigene haben muss, über den Fingersatz aber welcher blos mechanisch ist, sollte man sich meines Erachtens vereinigen, und alle nur einer und derselben Lehrart folgen.

Es ist bekannt, dass über den Fingersatz auf dem Violoncell noch nichts genügendes geschrieben worden ist. Gewisse Meister behaupten sogar bis heute noch, dass der Fingersatz auf dem Violoncell

ne pas paroître se contredire, etc: qu'il me soit permit de leur repondre, que si le Violoncelle n'étoit pas susceptible d'être doigté régulièrement, ce seroit un instrument médiocre et ce n'est pas là le rang qu'il tient de nos jours, parmi les instruments. Mon intention en ecrivant ce Traité, n'a pas été de faire, un de ces livres qu'on appelle Méthode, livres, où l'on traité légèrement des principes, et où l'on donne une suite énorme d'Airs graduels dans tous les tons, et qui vieillissent à mesure qu'on les écrit. Jl n'y a pas un maître qui n'en trouvé ou n'en composé pour ses écoliers au sur et mesure qu'ils en ont bésoin.

Je me suis proposé de traiter le doigté assez à fond et d'une manière assez convaincante, pour accorder même les Professeurs qui pourroient différer d'opinion sur différentes points, et tâcher de les amener par la conviction, à l'unité des principes. Peut-être cette prétention est-elle un peu forte, je ne croirai cependant avoir fait un ouvrage passable et tant soit peu utile, que si je suis parvenu à ce but.

Je me suis beaucoup étendu sur l'article de la double corde, par deux raisons, la première, parce-qu'elle n'a jamais été traitéc et que je la crois trés-utile à un grand joueur, la seconde, parce qu'elle ma souvent servie de preuve, attendu que la double corde devient impraticable lors=qu'elle n'est pas doigtée trés-régulièrement.

On pourra rencontrer, dans le cours de cet ouvrage, des choses qui paroitront difficiles, mais j'ai eu soin de n'en pas présenter d'impossibles.

Ceci n'est pas une vaine théorie. Je n'ai pas écrit une gamme, un trait, un passage, un morceau, sans les avoir non seulement essayés plusieurs fois moi-même, mais encore sans les avoir fait essayer à mon frère qui a été, est, et sera toujours mon maître, de même qu'à quelques forts élèves que j'ai à Berlin et à Potsdam, ce qui m'a plus que convaincu qu'il ne se trouve rien dans cet ouvrage qui ne soit susceptible d'être exécuté facilement, net et juste, et que ce qui, au premier coup d'oeil pourroit paroître impossible, deviendra aisé et facile, si l'on a la patience de l'exercer et de le doigter régulièrement, comme il est marqué.

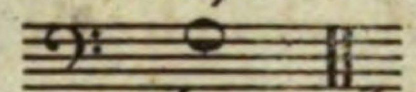
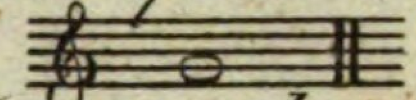
mit so unvermeidlichen Schwierigkeiten verbunden sey, daſs der Versuch dieselben zu erleichtern ganz vergeblich seyn würde, und daſs wenn man allen Einwürfen in dieser Hinsicht begegnen wollte, man doch den Anschein von Widersprüchen nicht vermeiden würde. Man erlaube mir darauf zu antworten, daſs wenn das Violoncell zu einem regelmäſsigen Fingersatz nicht geeignet wäre, dieses Jnstrument nur einen untergeordneten Rang behaupten würde, diesem aber widerspricht der Vorzug welchen man demselben heut zu Tage vor andern Jnstrumenten einräumt. Meine Absicht bey gegenwärtiger Abhandlung, war, nicht eins von denen Producten zu liefern welche gewöhnlich Schulen genannt werden, in welchen die Grundregeln nur oberflächlich behandelt sind, und welchemit einer ungeheuern Anzahl leichter und schwerer Handstücke schlieſsen, die dem Schreiber unter der Feder verjähren. Wo ist ein Meister der nicht damit versehen wäre oder deren für seine Schüler nach Bedürfniſs selbst verfertigte. Jch habe mir vorgenommen den Fingersatz gründlich und einleuchtend vorzutragen, und werde bemüht seyn auch denjenigen Meistern mich zu nähern, welche über einige Punkte mit mir nicht einverstanden seyn sollten, und trachten sie durch überzeugende Beyspiele auf gleiche Grundsätze zurück zu führen. Vielleicht traue ich mir zu viel zu: erreiche ich aber diese Absicht nicht, so habe ich meinen Zweck, ein nicht ganz zu verwerfendes und einigermaſsen brauchbares Werk geliefert zu haben, verfehlt.

Den Artickel über die Doppelgriffe habe ich sehr umständlich abgehandelt und zwar aus 2 Gründen, der 1te ist weil noch nie darüber geschrieben worden, und dieselben doch so wichtig für den guten Spieler sind, der 2te weil sie mir oft zu einem Beweiſsgrund gedient haben, denn die Doppelgriffe sind ohne einen festbestimmten Fingersatz unausführbar.

Jn dem Verfolg dieses Werks wird man auf Sachen stoſsen deren Ausführung schwer ist, man wird aber nichts unausführbares antreffen. Jch schreibe keine unnöthige Theorie, keine Tonleiter, keine Figur, keine Passage, kein Übungsstück habe ich niedergeschrieben, ohne zu wiederholten Malen selbst den Versuch damit anzustellen, ich lieſs diesen sowohl durch meinen Bruder, welcher jederzeit mein Meister gewesen ist, und auch bleiben wird, als auch durch die vorzüglichsten meiner Zöglinge in Berlin und Potsdam, wiederholen. Dadurch bin ich mehr als überzeugt worden, daſs dieses Werk nichts enthält was nicht mit Leichtigkeit, rein und deutlich ausgeführt werden könnte, und was auf den ersten Blick unausführbar scheinen sollte, wird für denjenigen leicht ausführbar werden, welcher sich anhaltende Mühe geben will und sich die Anwendung eines regelmäſsigen Fingersatzes angelegen seyn läſst.

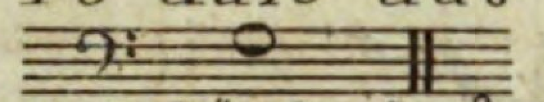
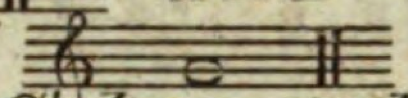
Explication.

sur l'emploi des clefs dans cet ouvrage.

C'est autant pour la plus grande facilité, que pour me soumettre à l'usage établi aujourd'hui, que je n'ai employé que deux clefs; la clef de fa ou de la Basse, et la clef de SOL ou du Violon. Je ne me sers pas de la clef de SOL comme elle est employé dans le Diapason général des clefs, mais comme l'usage l'a établi depuis une trentaine d'années pour le Violoncelle, de façon que le SOL que voici sur la clef de fa  et celui que voici sur la clef de SOL  se trouvent être le même SOL, ou pour mieux dire l'Unisson.

Erklärung.

über die Anwendung der Schlüßel in dieſem Werk.

Sowohl um größerer Bequemlichkeit willen, als auch um mich nach dem heutigen Gebrauch zu fügen, bediene ich mich nur zweyer, des F- oder Baß-Schlüßels, und des G- oder Violin-Schlüßels.
Jch bediene mich des G-Schlüßels in einer andern Bedeutung als die welche ihm in der Reihe der Schlüßel beigelegt wird, und ſolge dagegen dem ſeit etwa dreiſig Jahren angenommenen Gebrauch, ſo daß das G im F-Schlüßel  und das G im G-Schlüßel  ein und ebendaſſelbe G bezeichnen, oder beſser, im Unisono ſtehen.

Explication

des signes employés pour le doigté.

a. Désigne une corde à-vide.
O. Désigne le pouce, et les chiffres 1.2.3.4. les quatre doigts employés.
Quand il se trouve une ligne après 2^e^ Corde, cela veut dire qu'on doit jouer sur cette même Corde, tant que la ligne continue; ainsi des autres cordes.
Quand il se trouve une ligne dessous et après, même Position, cela veut dire que les notes jointes par cette ligne doivent s'exécuter à la même position.
Quand après un 0, qui indique le pouce, on trouve même Position, cela veut dire, que le pouce doit rester à la même place.
Si j'ai besoin d'autres signes je les indiquerai, lorsque l'occasion de s'en servir, se présentera.

Erklärung

der bey dem Fingerſatz vorkommenden Zeichen.

a. Bezeichnet eine leere Saite.
O. Bezeichnet den Daumen, und die Zahlen 1.2.3.4. die 4 andern Finger.
Ein Strich hinter zweyte Saite bedeutet daß so lange auf der nämlichen Saite fortgeſpielt werden ſoll als der Strich fortläuft; ein gleiches gilt auch für die übrigen Saiten.
Ein Strich unter, oder nach nämliche Position bedeutet daß die durch dieſen Strich verbundenen Noten in der nämlichen Position geſpielt werden ſollen.
Wenn nach einem O dem Zeichen des Daumens, nämliche Position. ſteht, ſo bedeutet dieß, daß der Daumen auf dem nämlichen Platz liegen bleiben ſoll. Sollten noch mehrere Zeichen erforderlich ſeyn, ſo werde ich ſie gleich bey dem Gebrauch erklären.

Titre 1.

Accord du Violoncelle.

1ter ABSCHNITT.

Stimmung des Violoncells.



Je donnerai quelques réfléxions sur la manière de s'accorder, après avoir parlé de la revision des Unissons et des Octaves avec les à-vides.

Wenn ich über die Vergleichung der Einklänge und Octaven mit den leeren Saiten werde gehandelt haben, so werde ich einige Bemerkungen über das Stimmen machen.

Titre 2.

Manière de ténir le Vio-loncelle.

La tenue du Violoncelle entre les jambes varie beaucoup, suivant les habitudes et la différente taille des personnes. On peut très-bien jouer en tenant son instrument un peu plus haut, ou un peu plus bas. Voici la manière la plus usitée et qui doit être la meilleure.

Il faut premièrement s'asseoir sur le devant de sa chaise; porter ensuite le pied gauche loin de soi en avant, et rapprocher le droit; alors placer l'instrument entre les jambes, de façon que le coin de l'échancrure inférieure d'en bas à gauche, se trouve dans la jointure du genou gauche, afin que le poids de l'instrument, soit porté, sur le mollet de la jambe gauche; et le pied gauche en dehors.

Si le genou se trouvoit au contraire dans cette échancrure, il empêcheroit l'archet de passer aisément lorsqu'on voudroit se servir de la chanterelle ou première Corde. La jambe droite se pose contre l'éclisse d'en bas de l'instrument pour le maintenir en sureté.

2ter ABSCHNITT.

Wie man das Violoncell halten soll.

Die Haltung des Violoncells zwischen den Beinen ist sehr verschieden, und richtet sich nach den Gewohnheiten und der Statur des Spielers. Man halte sein Instrument etwas höher oder etwas tiefer, man wird deswegen immer gut spielen können. Folgendes ist die gebräuchlichste und daher auch die beste Art. Man setzt sich auf den Vordertheil seines Stuhls, streckt den linken Fuß weit von sich aus, zieht den rechten bey, nimmt das Instrument zwischen die Beine, so daß die Ecke des untern Theils vom Ausschnitt linker Hand, in das Gelenk des linken Knie's zu liegen komme, und das Instrument auf der Wade des linken Beines ruhe, welches ausgestreckt ist. Befände sich das Knie in dem Ausschnitt, so würde die freye Bewegung des Bogens wenn man auf der A- oder der ersten Saite spielen wollte gehindert werden. Das rechte Bein setzt man gegen die untere Wölbung an dem Körper des Instruments, zur Festhaltung deßelben.

Titre 3.

De la position de la main.

La position de la main étant une des choses les plus essentielles pour bien jouer de la basse, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article. Premièrement, le pouce doit se poser tout naturellement à plat dessous le manche, parallelement entre le premier et le second doigt, quand ils sont posés sur la touche. Je suppose qu'on soit à la première position, et que le premier doigt soit placé sur la note Mi, de la seconde corde et le deuxième doigt sur la note fa, de la même corde; alors le pouce doit se trouver dessous le manche bien vis-à-vis entre ces deux doigts; et à toutes les quatre positions du manche que la main doit parcourir, le pouce doit toujours se trouver vis-à-vis de l'intervalle de ces deux doigts, afin que la main ait toujours la même figure.

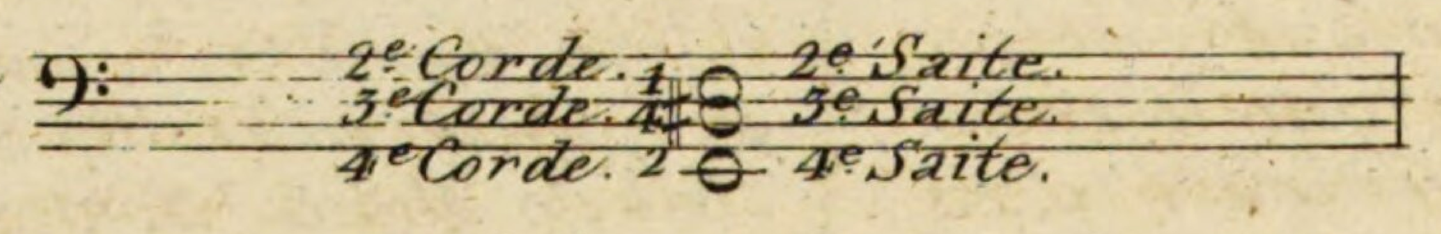
Secondement, il faut que les doigts soient bien arrondis sur la corde, de manière qu'ils frappent dessus, comme des petits marteaux. Si l'on veut voir la figure que la main doit avoir sur le manche, on n'aura qu'à prendre l'accord suivant, et elle se trouvera naturellement placée comme elle doit être.

3ter ABSCHNITT.

Ueber die Stellung der Hand.

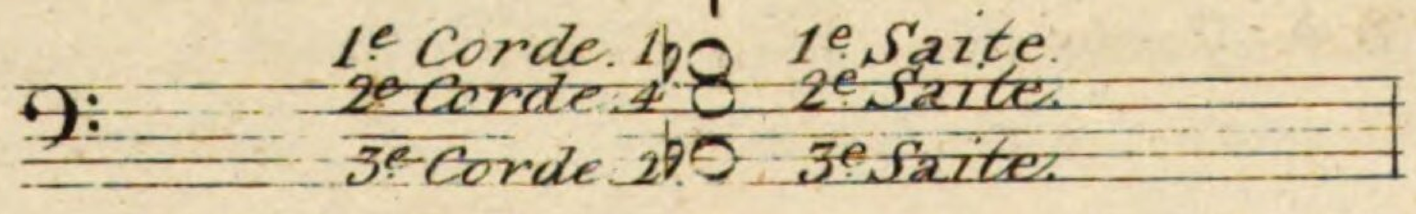
Diese ist von sehr großer Wichtigkeit für denjenigen welcher ein guter Spieler werden will, und darum nöthig daß ich mich umständlich erkläre. Erstens muß der Daumen in seiner natürlichen Lage platt unter den Hals und zwar parallel zwischen den 1ten und 2ten Finger die sich auf dem Griffblatt befinden, gesetzt werden. Ich nehme an man befände sich in der ersten Position, der erste Finger auf dem E der zweiten Saite, der zweite Finger auf dem F der nämlichen Saite, so muß nun der Daumen sich unter dem Hals diesen beiden Fingern gerade gegenüber befinden; und in allen zu durchlaufenden 4 Positionen muß der Daumen jederzeit diese Stellung behaupten damit die Hand immer in gleicher Stellung bleiben könne.

Zweitens müßen die Finger wohl gerundet über den Saiten liegen und gleichsam wie Hämmer auf diese niederfallen. Um sich einen deutlichen Begriff von der Lage der Finger zu machen beliebe man nur folgenden Accord zu greiffen, die Hand liegt alsdann in der gehörigen Lage.

Première position  Erste Position.

En descendant la main d'un demi-ton, on pourra prendre aussi l'accord que je vais donner et elle aura toujours la figure qu'elle doit avoir; quoique nous descendions la main d'un demi-ton, nous serons toujours à la première position; c'est ce qui s'expliquera par la suite.

Zieht man die Hand um einen halben Ton zurük, so kann man auch folgenden Accord greiffen ohne die Lage der Hand im geringsten zu verändern wie sich in dem Verfolge ergeben wird.

Première position  Erste Position.

J'ai pris de préférence ces accords, quoiqu'ils ne soient pas du mode d'Ut, qui est la première gamme, parceque j'ai désiré avoir tout de suite la distance de deux tons, entre le premier et le quatrième doigt. On verra par la suite qu'il y a alternativement du premier au quatrième doigt un ton et demi et deux tons; mais il faut que la main soit placée de manière à ce que l'écart de deux tons entre le premier et le quatrième doigt, se fasse aisément. Il y a beaucoup de personnes qui, quand elles exécutent l'exemple suivant, sautent toujours la main, pour reprendre le MI bémol.

Ich habe diese Accorde vorzüglich gewählt mit Hintansetzung von C welches doch die erste Tonleiter ist, weil mir darum zu thun war dem 1ten und 4ten Finger eine Lage anzuweisen welche einen Zwischenraum von zwey Tönen umfaßt. In der Folge wird sich ergeben daß zwischen dem 1n und 4n Finger sich abwechselnd bald 1½ Ton oder 2 Töne befinden. Die Lage der Hand muß aber so beschaffen seyn daß die Ausspannung bey 2 Tönen, durch den 1n und 4n Finger mit Leichtigkeit geschehe. Es giebt viele Personen die bey Ausführung des folgenden Beispiels um das Es zugreifen die Hand verrücken.

1e position.



1e Position

Il n'y a cependant que le premier doigt qui doit avancer et reculer: c'est-à-dire, avancer pour prendre le MI naturel, et reculer pour reprendre le MI bémol; mais la main toute entière doit toujours avoir la même figure; les deuxième, troisième et quatrième doigts ne doivent souffrir ni la moindre altération, ni éprouver le moindre mouvement du changement de place du premier doigt; le pouce doit de même rester absolument immobile pendant cette opération. Donnons un autre exemple du mouvement de ce premier doigt, sans déranger la position de la main; il sera plus sensible parceque le deuxième et le quatrième doigts resteront fermes et appuyés, et qu'il n'y aura que le premier qui fera du mouvement.

Und doch darf nur der erste Finger seinen Platz verändern das heißt er muß vorwärts schreiten um E zu greifen und rückwärts um wieder Es zu greiffen: Die ganze Hand aber darf nicht aus ihrer natürlichen Lage kommen. Der zweite, dritte und vierte Finger dürfen sich durchaus nicht verrücken, noch der Bewegung des ersten Fingers nachgeben, so wie der Daumen dabey unbeweglich seinen Platz behaupten muß. Aus dem folgenden Beispiel, wo sich der erste Finger bewegt ohne die Lage der Hand zu stören, ergiebt sich dieses deutlicher: weil der dritte und vierte Finger fest und unbeweglich bleiben.

1e position.



1e Position

Le quatrième doigt qui fait l'Ut sur la troisième, et le deuxième doigt qui fait l'autre Ut sur la première doivent rester appuyés tout le temps; il n'y aura que le premier doigt passant du MI bémol ou MI naturel, et du MI naturel ou MI bémol, qui bougera.

Der vierte Finger auf dem C der dritten Saite und der zweite Finger auf dem C der ersten Saite bleiben die ganze Zeit über fest stehen und nur der erste Finger bewegt sich von Es auf E und umgekehrt.

Les autres doigts restent en place, et ne font aucun mouvement.
Voici un autre exemple dans le cas où le second doigt prend la place du troisième: il faut alors que le premier doigt reste ferme et immobile à sa place.

Die andern Finger bleiben unbeweglich.
In dem folgenden Beispiel nimmt der zweite Finger den Platz des dritten ein, der erste Finger muß aber den seinigen streng behaupten.

1e position.  1e Position.

Si l'on a le pouce placé dessous le manche bien vis-à-vis de l'intervalle entre le premier et le second doigt, on aura toute la facilité possible de passer le deuxieme à la place du troisième et par conséquent le troisième et le quatrième se trouveront avancés d'un demi-ton, et l'écart du premier au quatrième, qui n'était que d'un ton et demi, se trouvera de deux tons.
Donnons un autre exemple du même mouvement par la double corde.

Wenn der Daumen dem Raum zwischen dem ersten und zweiten Finger gerade gegenüber steht, so kann der zweite mit Leichtigkeit den Platz des dritten einnehmen, dadurch rücken der dritte und vierte um einen halben Ton vorwärts, und die Entfernung des ersten Fingers vom vierten welche nur ein und ein halben Ton betrug, umspannt nun 2 Töne.
Hier folgt ein anderes Beispiel in gleicher Bewegung mit Doppelgriffen.

1e position.  1e Position

Dans cet exemple il faut que le premier doigt reste ferme et toujours appuyé à sa place; le troisième qui fait le SI sur la troisième corde, cède sa place au second qui, par cette opération remonte le quatrième qui faisoit le SOL naturel sur la seconde corde, et alors donne le SOL dièze sur la même corde.
Je conviens que l'harmonie des accords que je viens de donner, n'est pas riche, mais je parle de la position de la main, et dois chercher de préférence ce qui convient le mieux à cette démonstration.
Je me suis servi de la double corde, parcequ'elle place forcément la main comme elle doit l'être; aussi ceux qui ont la main mal placée, en jouant la corde simple, l'ont toujours bien, quand ils font la double corde, on pourroit dire qu'ils ont deux positions de main.

Hier muß der erste Finger fest auf seinem Platze stehen, der dritte welcher das H auf der dritten Saite zunehmen hat, überläßt dem zweiten seinen Platz, dadurch rückt der vierte vom G auf der zweiten Saite bis Gis auf ebenderselben Saite.
Ich gebe zu daß die Harmonie in den gegebenen Beispielen kahl ist da es mir aber blos um die Lage der Hand zu thun ist, wähle ich dasjenige was am besten zu Erklärung derselben geeignet ist.
Ich gab darum die Beispiele mit Doppelgriffen, weil dadurch die Hand in die gehörige Lage gezwungen wird. Selbst diejenigen welche bey dem Spielen bloßer einfacher Töne die Hand fehlerhaft halten, bringen sie bey Doppelgriffen in die gehörige Lage und haben gleichsam zweierley Lagen der Hand.

Ce que nous appellons mauvaise position de la main, est d'empoigner le manche comme on fait sur le Violon, cela raccourcit les doigts et rend presque impossible l'écart du premier au quatrième, quand il doit être deux tons, à moins qu'on ait la main extrêmement grande; ce qui fait que les personnes, qui jouent avec cette position de main, sont obligées de sauter la main à tout moment même en jouant la même position; comme en faisant le passage suivant en MI bemol.

Die Art den Hals des Violoncells wie den Hals einer Violine zu umfaßen ist fehlerhaft, die Finger werden verkürzt und die Ausdehnung vom 1ⁿ zum 4ⁿ Finger welche zwey Töne umfaßen soll, wird fast unmöglich oder die Hand muß ungewöhnlich groß seyn. Solche Personen müßen daher alle Augenblicke die Lage ihrer Hand verändern selbst in ein und eben derselben Position siehe nachstehendes Beispiel in Es.

1e position.  1e position.

Si les personnes qui empoignent le manche, sont de bonne foi, elles conviendront qu'elles ne peuvent pas exécuter cet exemple, sans sauter la main.

Quand on passe de la première position à la seconde, de la seconde à la troisième, et ensuite à la quatrième, la main doit toujours conserver la même figure; le pouce qu'on aura soin de tenir légèrement dessous le manche, doit suivre la main, et être toujours placé parallèlement entre l'intervalle du premier et du second doigt, comme je l'ai dit précédemment.

Il y a des personnes qui commencent par avancer les doigts d'une position à l'autre, et font suivre ensuite le pouce. Cette manière détruit l'aplomb des doigts, et même leur distance respective, ce qui fait toucher faux. Il faut que la main conserve à chaque position la même figure qu'elle a eue à la première et que les doigts gardent également leur même distance respective, excepté leur raprochement insensible et nécésaire, occasionné de position en position, par la diminution du Diapason. Il n'y a que l'oreille qui puisse bien indiquer ces raprochements, et ceci est si vrai que le joueur exercé et qui a beaucoup d'habitude, les opère, pour ainsi dire, machinalement.

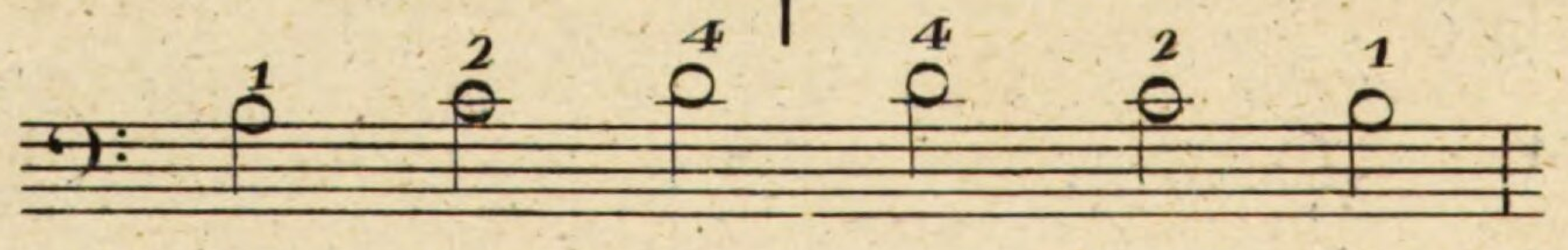
Wenn diejenigen welche den Hals umfaßen aufrichtig seyn wollen so werden sie gestehen daß sie dieses Beispiel nicht ohne Verschiebung der Hand spielen können.

Geht man von der ersten Position auf die zweite dritte und vierte über, so muß die Hand immer in ihrer Lage bleiben. Der Daumen welcher unter dem Hals nicht fest aufliegen darf muß der Hand folgen, und immer seinen Platz dem Raume zwischen dem ersten und zweiten Finger gegenüber einnehmen, wie schon gesagt worden ist.

Bey dem Übergang von einer Position in die andere, schicken einige Personen die Finger voraus und laßen den Daumen folgen. Dadurch wird der Niederfall der Finger und ihre gehörige Entfernung von einander gestört und es enstehen falsche Griffe. Die Hand muß in jeder Position die nämliche Stellung wie in der ersten behalten und die Finger in ihrer gehörigen Entfernung von einander bleiben, das nähere Zusammen rücken derselben ausgenommen, welches von Position zu Position zunimmt, und seinen Grund in der Abnahme des zu einer Octave erforderlichen Raums hat. Das Ohr allein kann über dieses nähere Zusammen rücken entscheiden so daß ein fertiger und geübter Spieler daßelbe gleichsam mechanisch verrichtet.

J'ai dit en commençant que les doigts doivent être arrondis dessus la corde; pour que cela ait lieu, il faut que les doigts touchent la corde bien du bout, aussi près de l'ongle que possible. Beaucoup de personnes ne pouvant point avoir les doigts arrondis sur le manche, croyent que c'est faute de force et de nerf; elles se trompent; cela vient de ce qu'elles ne posent pas les doigts du bout. Ce sont principalement le troisième et le quatrième doigt qui sont dans ce cas. Posez le doigt dessus la corde un peu avant et appuyez-le, vous verrez que la dernière phalange rentrera; mais posez-le le plus près possible de l'ongle et appuyez-le, vous verrez qu'il restera arrondi; ce n'est donc pas le manque de force, mais d'avoir mal posé le doigt qui est cause de cet inconvénient; quiconque sera de bonne foi conviendra de cette verité, qu'il faut d'autant moins négliger que l'on n'aura du tact, qu'en posant de cette manière les doigts dessus la corde. Il faut aussi avoir l'attention de ne pas tenir les doigts en l'air et en avoir dessus la corde le plus possible; par exemple, si vous faites le RE sur la première corde du quatrième doigt, les autres doivent être de même dessus la corde, ce qui donne à ce quatriême doigt beaucoup de force et d'aplomp, tandis que s'il y est seul, il sera très-faible. Par exemple si vous faites.

Gleich anfangs habe ich gesagt daß die Finger über den Saiten eine gerundete Stellung haben müßen; dazu ist erforderlich, daß die Saiten durch die Spitze der Finger berührt werden und zwar so nah bey den Nägeln als möglich. Viele die ihre Finger auf dem Griffblatt nicht gehörig runden können, glauben es fehle ihnen dazu an Nervenkraft, dieses ist es nicht, es kommt weil sie die Finger nicht auf die Spitze setzen. Dieses ist besonders der Fall mit dem dritten und vierten Finger. Man setze den Finger ein wenig gestreckt auf die Saite und drücke ihn nieder, so wird sich das 3^{te} Glied einwärts biegen; setzt man ihn aber so nah wie möglich bey dem Nagel nieder und giebt ihm einen Druck so wird er seine Rundung behalten: dieser Fehler entsteht also nicht aus Mangel an Kraft, sondern aus der fehlerhaften Stellung des Fingers. Jeder Unbefangene wird dieses bestättigen, und es ist um so mehr darauf Rücksicht zu nehmen da man keine Festigkeit, als auf die vorgeschriebene Art erlangen wird. Auch ist darauf Acht zu haben daß man die Finger nicht aufwärts strecke, sondern sie der Saite so nah als möglich bringe; Z: B: wenn man das D auf der ersten Saite mit dem 4^{ten} Finger nimmt so müßen die übrigen ebenfals auf dieser Saite stehn, dieses giebt dem vierten Finger viel Stärke und Nachdruck, steht er aber allein so hat er sehr wenig Kraft. Man spiele zum Beispiel:

1^{e} position. 

1^{e} position.

Vous commencerez par poser le premier doigt SI, ensuite le second doigt UT, et laissant le premier vous poserez le quatrième RE, ayant soin que le troisième frappe en même tems que le quatrième vous recommencerez le RE ayant tous les doigts dessus la corde; alors vous leverez le troisième et le quatrième en-

Zuerst wird der 1^{te} Finger H aufgesetzt dann der 2^{te} C, der 1^{te} bleibt indessen stehen, derweilen der 4^{te} auf D gesetzt wird, so daß jedoch der 3^{te} zugleich mit dem 4^{ten} niederfällt; nun fängt man bey D, wo sich alle Finger auf der Saite befinden wieder an, hebt den 3^{ten} und 4^{ten} Finger zugleich auf so daß der 2^{te} C durch den

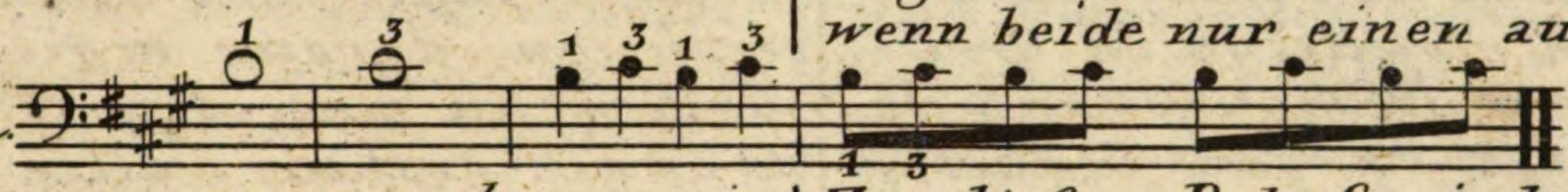
semble, et il restera le second Ut appuyé du premier derrière; vous leverez le second Ut, et le premier SI, se trouvera à sa place; cette manière est d'autant plus à observer que les doigts se procurent par-là réciproquement de la force, et qu'une fois posés justes, on les retrouve à la même place.
Si vous faites dans la vitesse le passage suivant, il faut que les doigts opèrent comme je viens de l'indiquer, et surtout que le premier reste toujours appuyé ferme.

dahinter stehenden 1ten Finger unterstützt wird, nun hebe man den 2ten C auf, so befindet sich der 1te H an seiner Stelle. Durch die Befolgung dieser Vorschrift theilen sich die Finger wechselseitig Kraft mit, und hat man sie einmahl recht aufgesetzt so findet man sie auf dem nämlichen Platz wieder.
Bey geshwinder Ausführung der nachstehenden Passage, müßen die Finger obiger Vorschrift nach geordnet, und besonders der erste fest stehen bleiben.

1e position  1e position.

Dans l'exemple suivant, le second et le troisième doigt doivent frapper et lever ensemble, comme s'ils étoient collés.

In dem folgenden Beispiel müßen sich der zweite und dritte Finger zugleich auf und nieder bewegen als wenn beide nur einen ausmachten.

1e position.  1e position.

A cet effet, on posera le premier doigt ferme, et les deux autres, le second et le troisième frappant ensemble, se communiqueront de la force, et auront beaucoup plus de tact que si ce n'étoit que le troisième seul qui agit.

La cadence se fait de cette manière.

Zu diesem Behuf wird der erste fest aufgesetzt, der zweite und dritte fallen zugleicher Zeit nieder, theilen einander Kraft mit und erhalten dadurch ungleich mehr Bestimmtheit als wenn der dritte allein wirkte.

Der Triller wird auf diese Art aufgeführt.

1e position.  1e position.

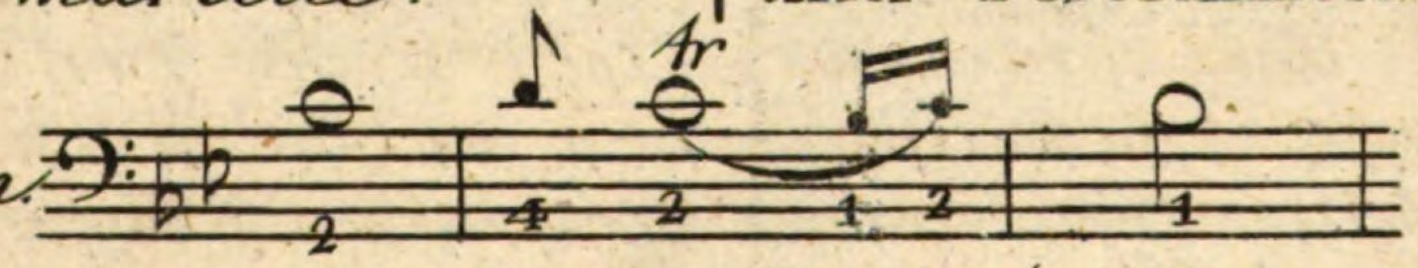
Dans l'exemple qui suit, ce sera le troisième et le quatrième doigts qui frapperont ensemble.

In dem folgenden Beispiel bewegen sich der dritte und vierte Finger zugleich.

1e position.  1e position.

La cadence se fait de même, et en devient beaucoup plus brillante et plus martelée.

Der Triller wird ebenso bewerkstelligt, und wird dadurch brillant und bestimmter

1e position.  1e position.

On posera le deuxième doigt très-ferme, et l'on battra dessus la corde le quatrième; le troisième doigt suivra le même mouvement et battra avec; par ce moyen la cadence en sera beaucoup mieux.

Der 2te Finger wird fest aufgedrückt und der Triller wird mit dem 4ten Finger, dem der 3te in gleicher Bewegung folgt geschlagen; und bekommt dadurch mehr Gehalt.
Man könnte vielleicht fragen wo

L'on me dira peut-être, mais pourquoi faire battre ces deux doigts ensemble? est-ce qu'en tenant le troisième un peu élevé, comme beaucoup le font, on n'auroit pas plus de netteté, car il est possible qu'ils n'aillent pas bien ensemble? je réponds à cela, qu'il faut se donner beaucoup de peine pour les empêcher d'aller ensemble; la première personne venue n'a qu'à, même sans instrument, fermer et ouvrir, le petit ou le quatrième doigt comme on fait pour battre la cadence, et elle verra si le troisième doigt, ne fait pas naturellement le même mouvement, mouvement qu'il seroit même infiniment difficile de l'empêcher de faire: d'où il résulte qu'en arrêtant forcément le mouvement du troisième doigt, on gêne beaucoup celui que doit faire le quatrième, auquel on ôte de plus par-là toute la force que pourroit lui communiquer le troisième, en allant avec comme la nature l'indique.

L'on trouvera peut-être cet article un peu long et compliqué pour être placé au commencement quant à sa longueur, il m'eut été difficile d'être plus concis voulant me rendre aussi clair et intelligible que j'ai pu, car c'est la chose la plus difficile que de bien poser la main à un écolier, si surtout il a déja commencé à l'avoir mal placée. J'avouerai même de bonne foi que j'en ai rencontré avec lesquels je n'ai pu parvenir à réussir. Quant au compliqué, je l'ai été aussi le moins que j'ai pu, d'ailleurs, je ne compte pas parler à des commençants qui n'ont aucune notion de la musique, car il faut déja avoir une connaissance des gammes, pour bien entendre cet article, mais bien à des amateurs déja avancés, et à des professeurs qui pourront m'expliquer à leurs élèves s'ils adoptent mon doigté. Pour ce qui est de l'avoir mis au commencement j'ai pensé que c'étoit sa place.

zu ſind hier beide Finger nöthig? und würde der Triller nicht beſtimmter durch einen Finger ausfallen, man brauchte ja den 3^{ten} wie viele thun, nur ein wenig zu erheben auch iſt zu befürchten daß beide Finger nicht gleiche Bewegung halten? Meine Antwort iſt: daß es Mühe koſtet zu verhindern daß dieſe beiden Finger ſich nicht miteinander bewegen. Man verſuche auch ohne Instrument mit dem 4^{ten} Finger die zum Triller erforderliche Bewegung zu machen, ſo wird man ſehen daß der 3^{te} in gleicher Bewegung unwillkürlich folgt, und es würde ſehr ſchwer ſeyn ihm dieſes abzugewöhnen; daraus ergiebt ſich nun daß wenn man dem 3^{ten} Finger Gewalt anthun wollte der 4^{te} gelähmt und ihm die Kraft benommen werden würde, welche er durch die Mitwirkung des 3^{ten} ganz naturgemäs erhält.

Vielleicht wird man dieſen Abſchnitt zu weitläufig finden zumal da er vorne an ſteht? Um alles so deutlich und verſtändlich als möglich zu erklären, hätte ich denſelben nicht gedrängter abfaßen können; es iſt nichts ſchwerer als einem Schüler eine gute Stellung der Hand beizubringen, besonders wenn er ſich ſchon eine fehlerhafte angewöhnt hat. Ja ich bekenne offenherzig daß ich ſolche unter Händen gehabt, habe, bei denen alle meine Mühe fehlſchlug. Die Weitläufigkeit habe ich ſoviel als möglich vermieden; übrigens iſt meine Abſicht nicht für Anfänger zu ſchreiben welche noch keine muſikaliſche Kenntniße haben, denn um dieſen Abſchnitt zu verſtehen ſetze ich die Kenntniß der Tonleitern voraus ſondern mein Werk iſt für Liebhaber berechnet welche ſchon Fortschritte gemacht haben, und für Lehrer, bey dem Unterricht ihrer Zöglinge, in ſoferne ſie meinem Fingerſatz beipflichten. Daß dieſer Abschnitt vorne an ſtehet geſchahe weil er meiner Meinung nach dahin gehört.

Titre 4.

Des gammes dans le Manche

Je donnerai ces gammes par ordre chromatique; ce sera aux maîtres qui voudront s'en servir à les présenter à leurs élèves, dans celui qui leur conviendra le mieux. Il y a une difficulté qui se présente dans l'ordre de la gamme mineure; les uns veulent la sixième note majeure en montant, d'autres la veulent mineure. Comme ceci est un essai sur le doigté, et non pas un traité de composition, je me garderai bien de décider la question. D'ailleurs, depuis que je joue de la Basse, et que je fais de la musique, j'ai cherché vainement dans celle des meilleurs auteurs, si la solution étoit decidée par le fait, et j'ai seulement trouvé la sixte ou sixième note quelque fois majeure en montant, d'autre fois, mineure, mais ce que j'ai observe, c'est que dans les gammes lentes, elle se trouve plus souvent mineure en montant et dans les gammes vites, plus souvent majeure, toujours en montant. On trouve aussi quelque-fois la septième note majeure en dessendant, quoiqu'elle se fasse plus souvent mineure. Comme celui qui exécute doit rendre la musique telle qu'elle est écrite, je donnerai les gammes mineures de deux manières, 1º avec la sixte majeure en montant et avec la septième mineure et la sixte mineure en descendant, comme on fait ordinairement: 2º avec la sixte mineure en montant, et la septième majeure en descendant, comme on le fait quelque-fois.

4ter ABSCHNITT.

Von den Tonleitern.

Jch trage die Tonleitern in chromatischer Ordnung vor, und überlaße den Lehrern welche sich derselben bey dem Unterricht bedienen wollen damit diejenige Ordnung zu befolgen welche ihnen am zwekmäßigsten scheinen wird.

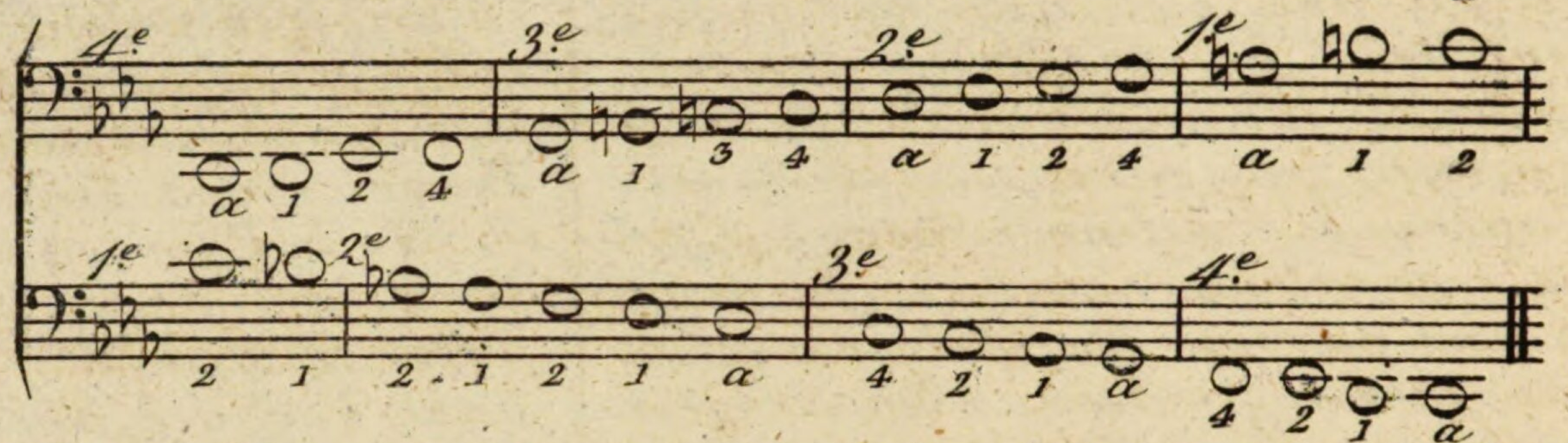
Bey den Tonleitern in der weichen Tonart waltet eine Schwierigkeit ob. Nach Einigen soll im Aufsteigen die große, nach Andern die kleine Sexte statt finden; da ich aber nur einen Versuch über den Fingersatz und keine Abhandlung über die Composition schreibe, laße ich die Sache dahin gestellet seyn. Übrigens habe ich seitdem ich Baß spiele und mich mit der Musik beschäftigte, umsonst der Entscheidung nachgespürt. Manchmal fand ich im Aufsteigen die kleine manchmal die große Sexte. Aber bemerkt habe ich, daß in langsam zu spielenden Tonleitern sich aufsteigend mehrentheils die kleine, und bey geschwind zu spielenden, mehrentheils die große Sexte bemerkt fand. Man findet auch zuweilen im Absteigen die große Septime, obgleich die kleine gebräuchlicher ist.

Da der Spielende sich nach seiner Vorschrift zu richten hat so liefere ich die Tonleitern in der weichen Tonart auf beide Arten. 1tens im Aufsteigen mit der großen Sexte und großen Septime, im Absteigen mit der kleinen Septime und Sexte wie sie gewöhnlich vorkommen: 2tens im Aufsteigen mit der kleinen Sexte, und im Absteigen mit der großen Septime welches seltner ist.

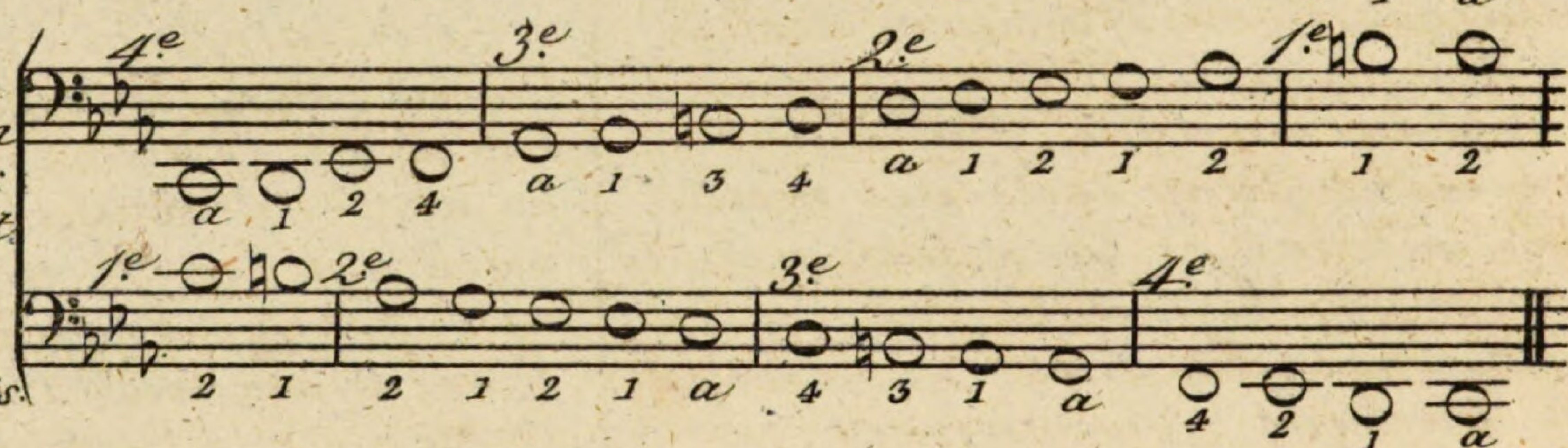
Gamme d'Ut majeur. C dur.



Gamme d'Ut mineur. C moll.



Gamme d'Ut mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Sept: majeure en descendant. C moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Sept: abwärts.



On trouvera la gamme d'Ut dièze majeur à l'article Gamme par trois et sans à-vide

Die Tonleiter von CIS dur befindet sich unter dem Abschnitt derjenigen wo keine leere Saiten vorkommen.

Gamme d'Ut dièze mineur. Cis moll.



Gamme d'Ut dièze mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant. Cis moll, mit kleiner Sext aufwärts und großer Sept: abwärts.



La gamme de ré bémol majeur se trouvera aux gammes sans à-vide.

Die Tonleiter von DES dur befindet sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

Gamme.
de Ré majeur.
D dur.



Gamme
de Ré mineur.
D moll.



Gamme
de Ré mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant.
D moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Sept: abwärts.



Gamme
de Mi bemol majeur.
Es dur.



Gamme
de Mi bémol mineur.
Es moll.



Gamme
de Mi bémol mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure, en descendant.
Es moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Septime abwärts.



Gamme de Mi majeur. E dur.



Gamme de Mi mineur. E moll.



Gamme de Mi mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Sept: majeure en descendant. E moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Sept: abw:



Gamme de Fa majeur. F dur.



Gamme de Fa mineur F moll.



Gamme de Fa mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Sept: majeure en descend: F moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer, Sept: abw:



La gamme de Fa dièze majeur se trouve aux gammes sans à-vide. | Siehe die Tonleiter von Fis dur unter denen ohne leere Saiten.

Gamme de Fa dièze mineur. Fis moll.



Gamme de Fa dièze mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant. Fis moll mit kleiner Sext aufwärts, und großer Sept: abwärts.



La gamme de Sol bemol se trouve aux gammes sans à-vide. | Die Tonleiter von Ges befindet sich unter denen ohne leere Saiten.

Gamme de Sol majeur G dur.



Gamme de Sol mineur G moll.



Gamme de Sol mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Sept: majeure en descend: G moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Sept: abwärts.



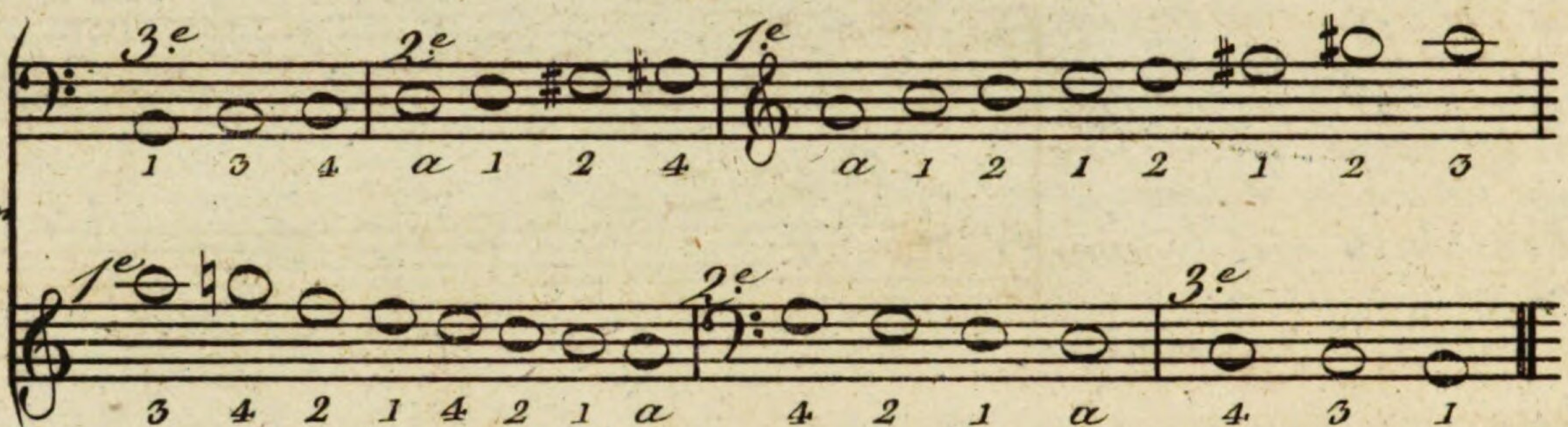
Les gammes de SOL dièze et de La bémol se trouvent aux gammes sans à-vide.

GIS und AS befinden sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

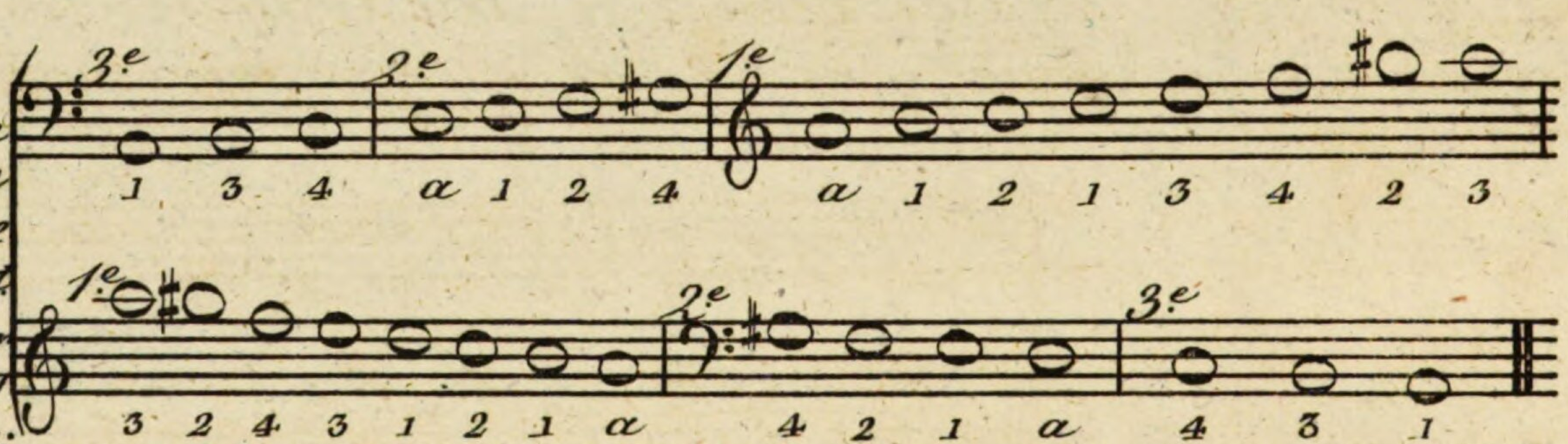
Gamme de La majeur. A dur.



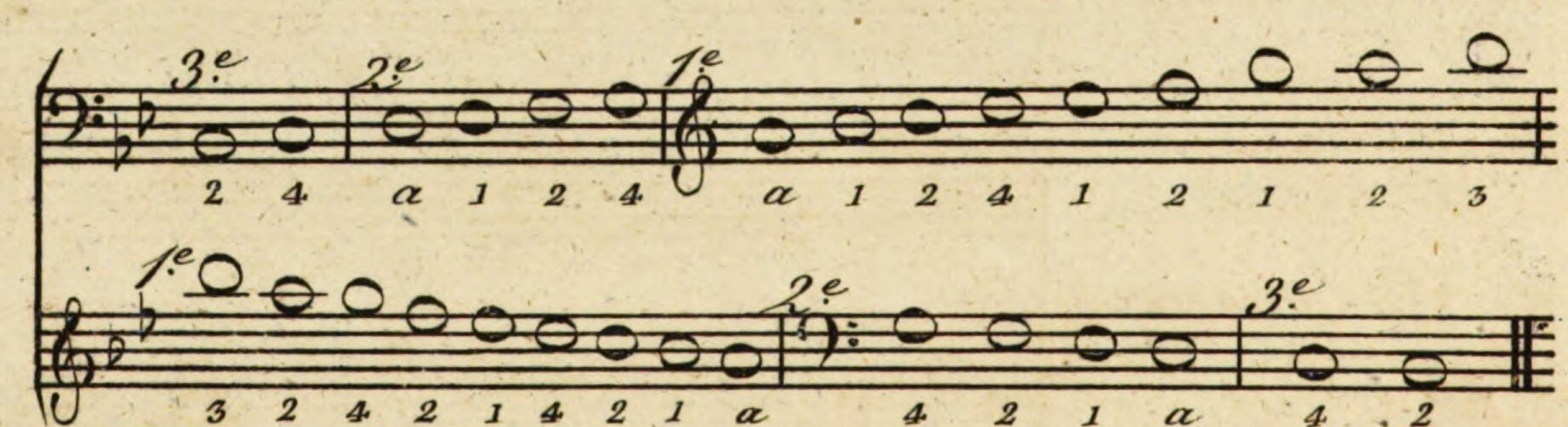
Gamme de La mineur A moll.



Gamme de La mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant. A moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Septime abw:



Gamme de Si bémol majeur. B dur.



Gamme de Si bémol mineur. B moll.



Gamme de Si bémol mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant.

B moll, mit kleiner Sext aufwärts, und großer Septime abw:



La gamme de Si majeur se trouve aux gammes sans à vide.

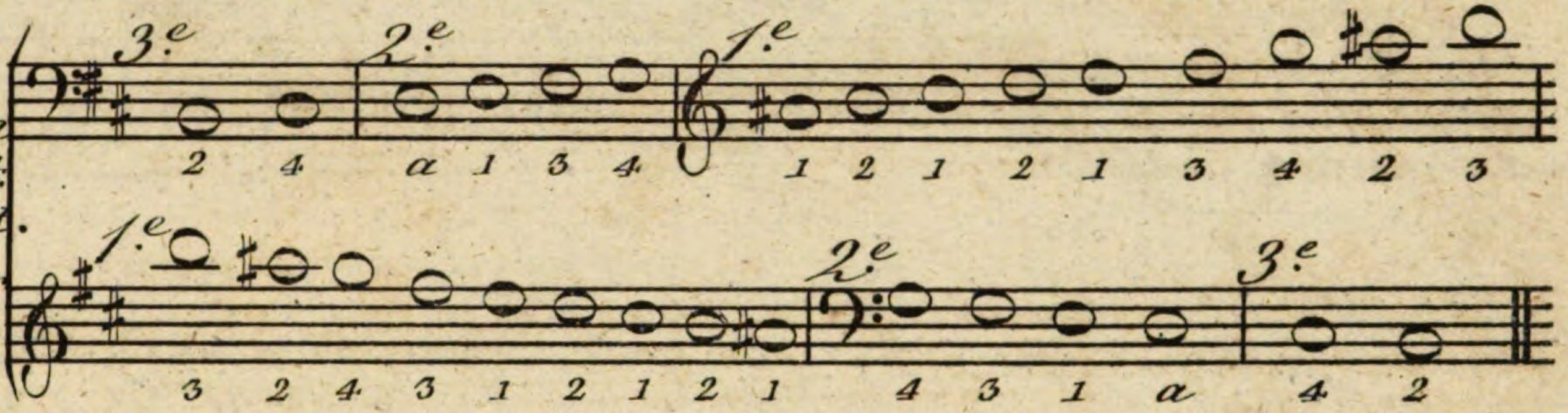
H dur befindet sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

Gamme de Si mineur: H moll.



Gamme de Si mineur, avec la Sixte mineure en montant, et la Sept: majeure en descendant.

H moll mit kleiner Sext aufwärts, und großer Sept: abw:



La gamme d'Ut bémol se trouve aux gammes sans à-vide.

Ces befindet sich unter den Tonleitern ohne leere Saiten.

On trouvera peut-être extraordinaire, que j'aie évité avec le plus grand soin, dans ces gammes de faire deux notes du même doigt, comme on le trouve dans tous les livres de principes qui ont été publiés jusqu'ici. Mon opinion est que cette maniere est vicieuse, en ce qu'elle produit un mauvais effet. Tout le monde sait que c'est le tact des doigts qui fait le perle, et certes, il ne peut y avoir de tact quand on glisse un doigt d'un demi-ton a l'autre, car si l'archet ne saisit pas bien l'instant où le doigt a glissé, pour attaquer la corde, on entend quelque chose de tres-desagreable. On peut faire, il est vrai deux notes du même doigt, un peu lentement; on passe même d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte etc: en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un tres-bon effet, cela s'appelle porter le son.

Vielleicht wird man sonderbar finden daß ich bey allen Tonleitern durchaus vermieden habe 2 Noten mit einem Finger greiffen zu laßen, wie dieses doch in allen bisher erschienenen Lehrbüchern der Fall war. Jch halte aber diese Art für fehlerhaft, darum weil sie auf das Ohr übel wirkt. Jederman weiß daß ein schönes Spiel in der Fertigkeit der Finger liegt, und diese wird durch das Fortschieben eines Fingers von einem halben Ton zum andern gestört, denn wenn der Bogen nicht in dem Augenblick die Saite ergreift in welchem dieses Fortschieben erfolgt, so wird das Gehör sehr beleidigt. Dieses Fortschieben mit einem Finger ist, wenn es langsam geschieht, demohngeachtet anwendbar, es geschieht selbst bey größern Intervallen als Terzen Quarten, Quinten etc: Der Finger muß dabey stark aufgedrückt werden. Dieses Fortschieben welches eine sehr gute Wirkung thut, heißt den Ton tragen. (Portamento)

Exemple. Beispiel.

Adagio.



Ces glissades, si j'ose m'exprimer ainsi, se font plus ou moins rapidement, suivant l'expression qu'exige la mélodie, mais dans la vitesse, dont la netteté fait une grande partie du mérite, les notes du même doigt sont à mon avis, insoutenables,* en ce qu'elles s'opposent à cette netteté. En jouant à livre ouvert, si l'on se trouve surpris, n'ayant pas prévu la meilleure position, on fera mieux, sans contredit, de faire deux notes du même doigt, que de ne pas les faire du tout, mais dans un Solo étudié, on fera très-bien de les éviter. Par exemple, dans une roulade de gamme coulée, ces notes du même doigt sont insoutenables

Dieses Fortschieben geschieht schneller oder langsamer, je nachdem es der Ausdruck oder der Gesang erfordert. Bey geschwind auszuführenden Stükken, welche mit Nettigkeit gespielt werden müßen, finde ich es unausstehlich, denn diese wird dadurch gestöhrt. Man thut freylich beßer, wenn man beym Prima-vista Spielen die rechte Position verfehlt hat,* 2 Noten mit einem Finger zu nehmen, als sie ganz wegzulaßen; bei einem durchgeübten Solo aber wird man wohlthun es zu vermeiden; Z: B: in einer Tonleiter-mäßigen geschleiften Paßage, ist jenes Verfahren unerträglich.

Exemple en Si majeur avec des notes du même doigt.



Beispiel in H dur, wo 2 Noten mit 1 Finger genommen werden.

Il n'y a personne qui, ayant un peu de connaissance du Violoncelle, ne convienne, que cette roulade se fait fort mal, et pourtant ce doigté est très-usité. Voyons cette roulade de différentes manières, sans notes du même doigt.

Jeder der auch nur eine ganz geringe Kenntniß des Violoncells hat, wird gestehen, daß diese Roulade schlecht ausführbar ist, und dennoch ist dieser Fingersatz sehr gebräuchlich. Man sehe dasselbe Beispiel auf verschiedene Arten, ohne 2 Noten mit 1 Finger.

1ere Manière. 3me et 2me Corde.



Erste Art. 3te und 2te Saite.

2me Manière. 3me et 2me Corde.



Zweite Art. 3te und 2te Saite.

3me Manière. 3me, 2me et 1ere Corde.



Dritte Art. 3te, 2te und 1te Saite

Même Roulade en La bémol, avec les notes du même doigt.



Ebenso in As mit 2 Noten auf einem Finger.

Sans notes du même doigt.



Ohne Noten mit einem Finger.



Donnons maintenant ces mêmes roulades avec les notes du même

In nachstehenden Beispielen wo Noten mit einem Finger im Steigen

doigt, en montant et en descendant, et on les trouvera encore plus vicieuses.

und Fallen vorkommen fällt das Fehlerhafte noch deutlicher auf.

Exemple. — Beyspiel.

En Si majeur — Jn H dur.

En La majeur — Jn As dur.



Voyons-les, en évitant les notes du même doigt.

Bey den folgenden ist es vermieden.

En Si majeur — Jn H dur.

En La majeur — Jn As dur.



Je pourrois repéter ces exemples dans différents tons, mais je crois en avoir assez dit, pour prouver le vicieux des notes contigües du même doigt, et la nécessité de les éviter. L'on change quelque fois le doigté, à cause de l'emploi de l'archet: par exemple, si j'avois la double gamme à passer en Si bémol à tout coup d'archet, ce qui s'appelle Détacher, je la doigterois tout simplement, comme dans l'exemple suivant:

Ich glaube das Gesagte, wird ohne weitläuftigere Ausführung hinlänglich seyn, das Fehlerhafte der ersteren Spielart und wie nöthig die Vermeidung derselben ist, zu erweisen. Des Bogenstrichs wegen wird der Fingersatz manchmal verändert, wenn ich Z.B. zwey aufeinanderfolgende Tonleitern in B mit abgestoßenem Bogenstich zu spielen hätte, so würde ich dieses auf folgende Art ausführen:



Mais, si je devois faire la même double gamme coulée, je la doigterois comme il suit, parcequ'il me semble qu'en évitant les à-vides, le son devient beaucoup plus égal.

Bey geschliffenem Bogenstrich aber auf folgende Art, weil durch Vermeidung der leeren Saiten der Ton gleicher bleibt.



Il faut avoir l'oreille déja très-exercée pour adopter ces manières de doigter, attendu que les à-vidis sont un point de raliement pour l'intonation. Je ne m'étendrai pas davantage sur ces choix de doigter, parcequ'ils dependront toujours du goût et des moyens des executants.

Il y a des passages où il faut de toute nécessité faire deux notes du même doigt. Je les donnerai à l'article Passages sous le numéro 20.

Es gehört ein sehr geübtes Ohr dazu um sich diesen Fingersatz eigen zu machen; denn die leeren Saiten dienen zu einem Berichtigungspunkt bey der Intonation. Ich will mich bey diesen beiden Verfahrungsarten nicht länger aufhalten, ein jeder ziehe seinen Geschmack und seine Fähigkeit zu Rath.

Bey einigen Paßagen ist es durchaus erforderlich zwey Noten mit dem nämlichen Finger zu nehmen.

Siehe unten No 20 Artikel Paßagen.

Titre 5.

Des gammes sur la même corde.

Nous commencerons à donner ces gammes dans le ton d'UT, majeur et mineur, sur la première corde, et nous continuerons de ton en ton.

5ter ABSCHNITT.

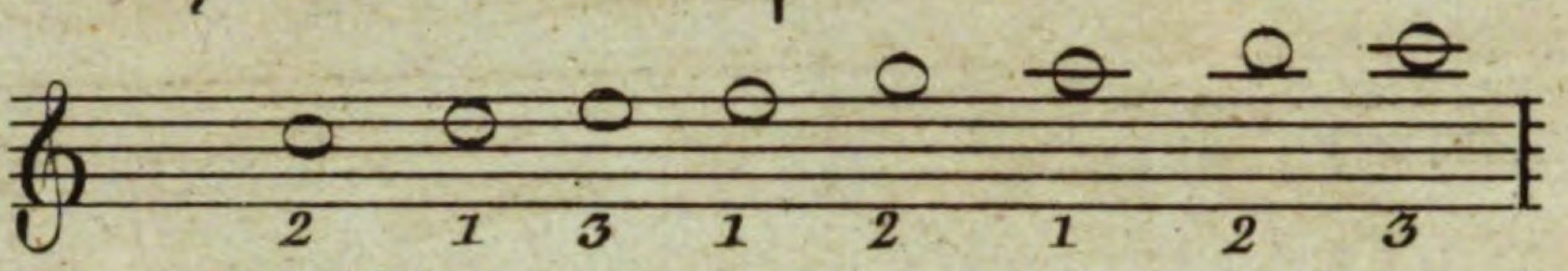
Über die Tonleitern auf einer Saite.

Ich fange mit der Tonart C auf der ersten Saite an, und fahre so von Ton zu Ton fort.

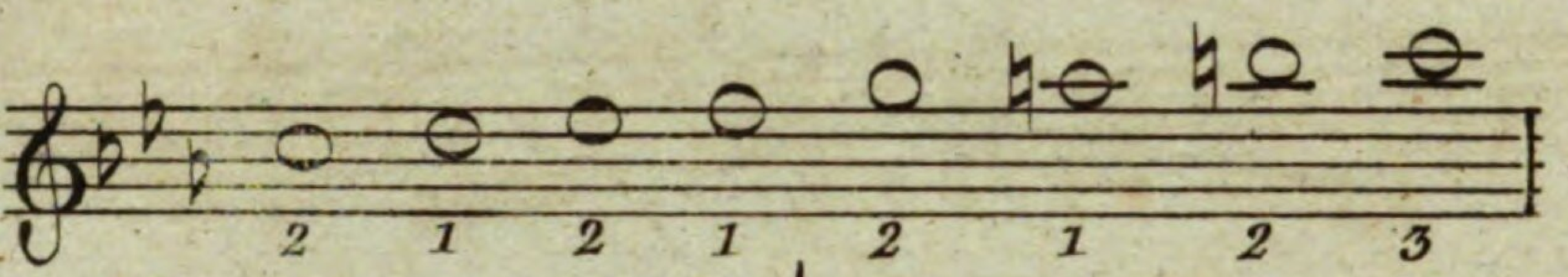
Gamme en UT sur la première corde.

Tonleiter von C auf der ersten Saite.

Ut majeur.
C dur.



Ut mineur.
C moll.



L'on fera bien attention au doigté de cette gamme, parcequ'elle doit représenter toutes les autres.
Comme les degrés de la gamme sont les mêmes dans tous les tons, les mêmes degrés doivent être doigtés dans tous les tons avec les mêmes doigts.
Nous dirons, par exemple, en ut: ut, est premier degré; re, deuxième: mi, troisième; fa, quatrième; sol, cinquième; la, sixième; si, septième; et ut, Octave ou huitième.

Man gebe auf die Fingersetzung bei dieser Tonleiter wohl acht, denn sie gilt für alle übrigen.
Da die Stuffen der Tonleiter in allen Tonarten die nämlichen sind, so findet dabey auch derselbe Fingersatz statt.
Bey C ist zum Beispiel: C die erste Stufe; D, die zweite; E die dritte; F, die vierte; G, die fünfte; A, die sechste; H, die siebente; und C, die Octave oder die achte Stuffe.

Exemple des degrés.
Zum Beispiel.



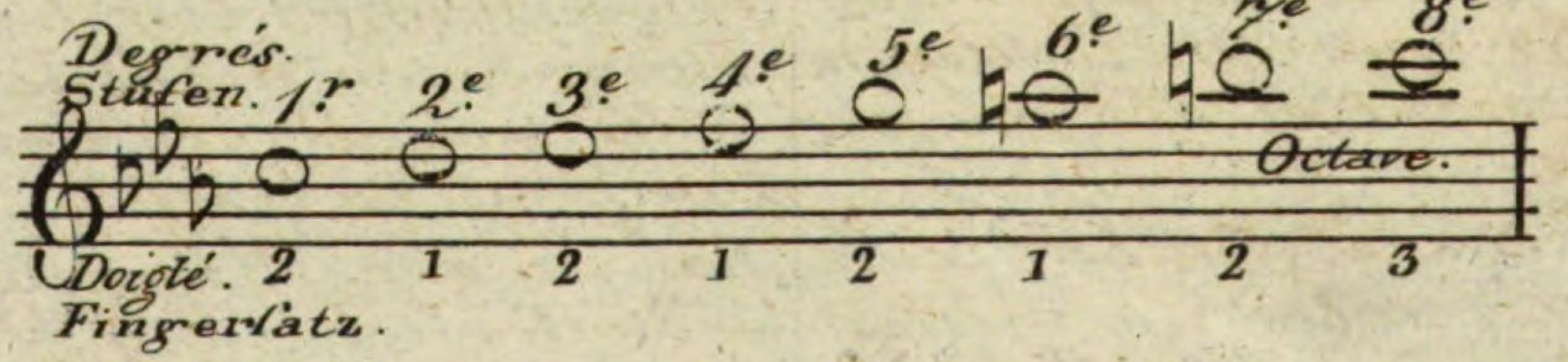
Voyons maintenant les exemples des degrés et du doigté; j'ecrirai les degrés dessus, et le doigté dessous.

Bey den folgenden Beispielen sind die Stuffen oben, und der Fingersatz unten angemerkt.

Gamme d'Ut majeur.
C dur.



Gamme d'Ut mineur.
C moll.



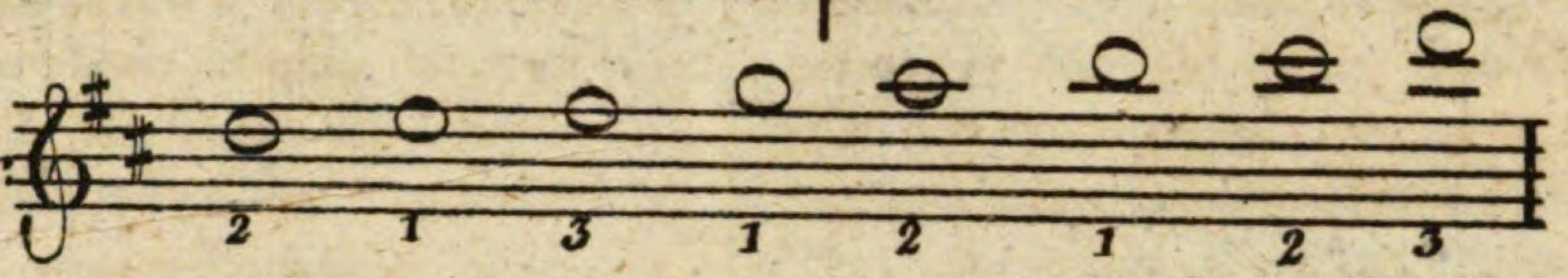
L'on voit que la tonique Ut, ou premier degré, se prend du second doigt, comme cela se présente naturellement; mais ce qui est bien à observer, c'est le deuxième degré qui se prend du premier doigt, parcequ'il se prendra toujours, dans tous les tons, du premier doigt, et aura toujours aussi la même succession de doigts que nous voyons dans cette première gamme.

Il est encore à observer, que ce ne sont pas les mêmes notes que l'on fait avec les mêmes doigts; mais les mêmes degrés. L'on pourroit dire que cette manière régulière de monter la gamme sur la même corde, est mathématique. Donnons la gamme en re, pour prouver cette assertion.

Man sieht daß die erste Stufe C wie ihre Lage es fordert mit dem zweiten Finger genommen wird, aber wohl zu beobachten ist, daß die zweite Stufe bey jeder Tonart mit dem ersten Finger genommen werde, ebenso bleibt der bey dieser ersten Tonleiter weiter bezeichnete Fingersatz immer der nämliche.

Nicht die nämlichen Noten werden mit den nämlichen Fingern genommen sondern blos die nämlichen Stuffen. Man konnte diese regelmäßige Art bey aufsteigender Tonleiter auf einer Saite mathematisch nennen.

Gamme de Ré majeur. D dur.



Gamme de Ré mineur. D moll.



Dans le ton de re, la tonique est re et parconséquent premier degré; mi, est deuxième; fa, troisième; sol, quatrième; la, cinquième; si, sixième; ut, septième; re, Octave ou huitième degré. Voici un second exemple comparatif du doigté et des degrés; j'écrirai de même les degrés dessus et le doigté dessous.

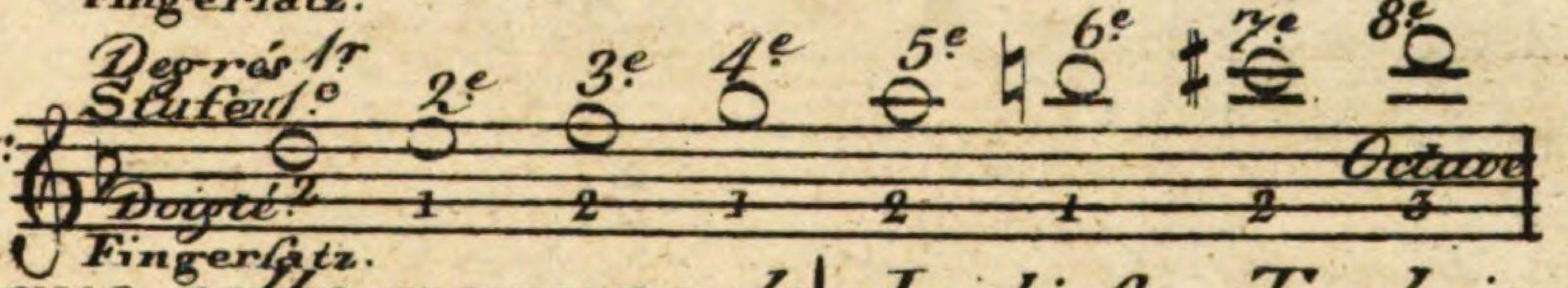
Bey der Tonart D, ist D die erste Stuffe; E, die zweite; Fis, die dritte; G, die vierte; A, die fünfte; H, die sechste; Cis, die siebente; D, die Octave oder achte Stuffe.

Hier folgt ein zweites Beispiel zur Vergleichung des Fingersatzes und der Stuffen.

Gamme de Ré majeur. D dur.



Gamme de Ré mineur. D moll.



L'on doit voir, que cette gamme de re, s'est montée avec les mêmes doigts que celle d'Ut, non par les mêmes notes, mais par les mêmes degrés.

Il résulte deux grands avantages de doigter avec cette régularité; le premier, c'est que les degrés étant toujours à la même distance respective les uns des autres, cela facilite infiniment la justesse; le second, c'est que l'octave ou huitième se trouvant toujours du même doigt porte tout naturellement dans la position la plus avantageuse du ton où l'on est; car en descendant la gamme, et posant le pouce comme il se présente tout naturellement derrière, le premier doigt l'on a les deux octaves du ton où l'on joue, dessous la main.

In dieser Tonleiter von D folgen gleicher Fingersatz und gleiche Stuffen wie bei C aufeinander; die Noten sind aber verschieden.

Aus diesem regelmäßigen Fingersatz ergeben sich zwey große Vortheile, der erste, daß da die Stuffen immer gleiche Enfernung von einander halten, das reine Spiel dadurch sehr erleichtert wird; der zweite, daß, da die Octave immer mit dem nämlichen Finger gegriffen wird, man dadurch von selbst in die bequemste Position versetzt wird; setzt man nämlich bey dem Zurückgehn den Daumen hinter den ersten Finger nach der natürlichen Fingerfolge, so hat man die zwey Octaven des gespielten Tons unter der Hand.

Reprenons, pour prouver ceci, les deux gammes d'Ut, et de Ré. J'indiquerai le pouce par un 0. J'observerai aussi, que les deux points marqués dessous l'Ut d'en-haut, ne doivent pas se jouer; ils indiquent seulement que le pouce doit se poser sur ces deux points, en même temps que le troisième doigt sur l'Ut.

Zum Beweis wollen wir die Tonleitern von C und D nochmals vornehmen. Das 0 bedeutet den Daumen. Die zwey Notenköpfe unter dem obern C sollen nicht gespielt werden sondern deuten nur den Platz an wo der Daumen aufgesetzt werden soll.

Gamme d'Ut majeur.
C dur.



Le même procédé pour placer le pouce, a toujours lieu dans ces gammes, et si on a soin de ne pas lever le premier doigt, le pouce se trouvera placé juste derrière lui tout naturellement; au lieu qu'en levant le premier doigt, le pouce se placera presque toujours faux, faute de point d'appui.

Gleicher Aufsatz des Daumens findet in diesen Tonleitern jederzeit statt und wenn man beobachtet den 1ten Finger liegen zu laßen, so wird der Daumen jederzeit die rechte Stelle hinter demselben einnehmen. Hebt man dagegen den 1ten Finger auf, so wird der Daumen gewöhnlich aus Mangel an Wiederhalt, falsch aufzuliegen komen.

Gamme de Ré majeur.
D dur.



Je ne donne pas ces gammes en mineur, parceque la huitième se trouvant de même du troisième doigt, c'est absolument la même chose, et ce que j'aurais a dire, ne seroit qu'une longueur inutile. On pourroit m'observer que la gamme de Ré est plus simple et plus facile comme l'exemple suivant.

Ich übergehe die Tonleitern in Moll, weil auch bey diesen die Octave mit dem dritten Finger gegriffen wird, und es damit ganz gleiche Bewandniß hat. Man könnte mir einwerfen, daß nachstehende Spielart in D leichter und einfacher sey.



Je répond à cèla que je ne désaprouve point du tout cette manière de monter la gamme en Ré; je m'en sers même souvent, en ce qu'elle est très-commode, attendu que le la harmonique se prend très-bien du pouce; mais cette manière de monter la gamme ne convient qu'a quelques tons; aussi les personnes qui ne connoissent que cette manière de mettre le pouce, ne savent plus où mettre les doigts, quand elles ne jouent plus dans les tons ouverts, c'est-à-dire, en Ré, en la, en Ut, ou en Sol; au lieu que la gamme dont il est question ici, est absolument la même dans tout les tons, et amène toujours les mêmes resultats.

Ich verwerfe dieselbe auch keineswegs, bediene mich derselben oft selbst, und finde sie sehr bequem, zumal da das harmonische A sehr leicht mit dem Daumen zu nehmen ist, dieses Verfahren ist aber nur in einigen Tonarten anwendbar, so daß diejenigen welche keine andere als diese Art den Daumen aufzusetzen kennen, nicht wißen wohin sie die andern Finger bringen sollen wenn sie nicht mehr in den Tonarten der leeren Saiten, nämlich in D, A, C, oder G zu spielen haben. Die von mir vorgeschriebene Verfahrungsart ist durchaus in allen Tonarten anwendbar und bewirkt immer gleichen Erfolg.

Reprenons cette gamme toujours sur la première corde en ré bémol et en mi bémol.

Wir wollen diese Tonleiter auf der ersten Saite in Des und Es vornehmen.

Gammes. Tonleitern.

Ré ♭ majeur. Des dur.
Ré ♭ mineur. Des moll.
Mi ♭ majeur. Es dur.
Mi ♭ mineur. Es moll.



Comme passé le Sol dièze et le la bémol sur la première corde, on ne se sert plus du petit ou quatrième doigt, on ne trouvera plus le troisième doigt sur le troisième degré en majeur, mais bien le second doigt, comme en mineur; c'est au joueur à l'avancer à sa place.

Da man sich auf der ersten Saite über Gis und As hinaus des vierten Fingers nicht mehr bedient, so wird man den dritten auf der dritten Stufe in Dur nicht mehr bemerkt finden, wohl aber den zweiten Finger. So auch in Moll; der Spielende hat ihm seinen rechten Platz anzuweisen.

Mi majeur. E dur.
Mi mineur. E moll.
Fa majeur. F dur.
Fa mineur. F moll.
Fa♯ ou Sol♭ majeur. Fis oder Ges dur.
Fa♯ ou Sol♭ mineur, cette dernière est inusitée. Fis oder Ges moll, letztere ist nicht gebräuchlich.
Sol majeur. G dur.



Sol mineur.
G moll.



La ♭ majeur.
As dur.



Sol ♯ mineur.
Gis moll.



La majeur.
A dur.



La mineur.
A moll.



L'on pourra monter ces gammes plus haut, si l'on veut; c'est toujours le même principe et le même doigté. Comme j'ai commencé par la gamme d'Ut du second doigt, sur la première corde, il reste à donner, pour completter toutes les gammes sur la prémière corde; la gamme de la, à commencer du la a-vide de la première corde, et celle de Si bemol et de Si naturel.

Man kann dieſe Tonleiter nach Belieben höher hinauf führen, die Verfahrungsart und der Fingerſatz bleiben unverändert. Da ich mit der Tonleiter von C mit dem zweiten Finger auf der erſten Saite angefangen habe, ſo habe ich um die Tonleitern auf der erſten Saite vollſtändig zu machen, mich noch über die von A zu erklären, welche auf der erſten bloßen Saite angefangen wird, ferner über die von B und H.

La majeur.
A dur.



La mineur.
A moll.



On peut monter la double octave, dans ce ton, sur la même corde.

Jn dieſem Ton kann man zwey Octaven auf der nämlichen Saite ſpielen.

La majeur avec la double octave.
A dur mit 2 Octaven.



Il me reste à donner les gammes de Si bémol et de Si naturel, mais je dois observer auparavant qu'il se trouve ici une exception à la règle générale que je viens d'établir. L'on se ressouviendra que j'ai dit qu'on devoit bien faire attention que le second degré doit toujours se prendre du premier doigt, et on a du voir que cette règle a été observée jusqu'ici; mais en Si, cela n'est pas praticable, parceque la tonique ou premier degré ne pouvant se faire que du premier doigt il seroit impossible de prendre le second degré du premier doigt, sans faire deux notes de suite du même doigt, ce qui produiroit un fort mauvais effet.

Voici comment ces gammes se font sur la même corde.

Wegen den Tonleitern von B und H habe ich vorläufig zu bemerken, daß bey diesen eine Ausnahme von der allgemeinen Regel statt findet. Ich habe vorher gesagt, man soll darauf bedacht seyn, die zweite Stuffe immer durch den ersten Finger zu greiffen und man wird finden, daß ich diese Regel bisher befolgt habe; allein B und H machen eine Ausnahme; denn da die erste Stuffe nur durch den ersten Finger gegriffen werden kann, so ist es unmöglich die zweite Stuffe mit dem nämlichen Finger zu greiffen, ohne die zwey ersten Noten mit demselben Finger zu nehmen, welches sehr übel lauten würde.

Diese Tonleitern auf der ersten Saite müßen auf folgende Art ausgeführt werden.



On voit qu'au lieu de mettre le premier doigt sur le second degré, c'est le second doigt qui prend sa place; et au troisième degré c'est le quatrième doigt qui prend la place du troisième; mais après cela on met le premier doigt sur le quatrième degré, et de suite, comme les autres gammes.

Voici toutes les gammes sur la même corde; l'on peut les recommencer sur la deuxième corde, sur la troisième et la quatrième, si l'on veut; cela apprendra à bien connaître le manche.

Hier nimmt der zweite Finger statt des ersten die zweite Stuffe und der vierte statt des dritten die dritte Stuffe ein; dann folgt der erste Finger auf der vierten Stuffe und so fort wie bey den andern Tonleitern.

Das wären nun alle Tonleitern auf der ersten Saite; es steht jedem frey dieses Verfahren auch auf die zweite, dritte und vierte Saite anzuwenden, man erlangt dadurch Geläufigkeit auf dem Griffblatt.

Le grand avantage de cette manière est d'être régulière, de façon que celui qui monte bien une gamme, les monte bien toutes. Elle a aussi celui que le pouce se trouve posé à sa véritable place. Il y a des personnes qui mettent tout de suite le pouce, mais cette manière est très-hazardée, parcequ'il faut, dans ce cas, que toute la main saute, au lieu que le pouce, se pose bien plus naturellement et plus surement, en venant immédiatement après les doigts, puisque sa distance est déjà toute mesurée.

J'ai dit dans le commencement de cet article, qu'il falloit bien faire attention au deuxième degré qui doit toujours se prendre du premier doigt. A présent que l'on a eu toutes les gammes dessous les yeux, l'on doit en être convaincu; mais ce qui n'est pas de rigueur; c'est la tonique ou premier degré que j'ai toujours prise du second doigt. Je l'ai fait, parcequ'il falloit bien partir d'un point, mais on va voir par quelques exemples que je vais donner, que cette tonique se prend de tems en tems, du second ou du quatrième doigt. Commençons d'une octave plus bas, et alors nous verrons que le second ou le quatieme doigt dépendent souvent du ton ou de la tournure des passages en UT, par exemple, la tonique ou premier degré se trouve du second doigt.

Der Nutzen dieser Verfahrungsart liegt in der Regelmäßigkeit derselben. Wer eine Tonleiter darnach spielt kann alle darnach spielen, und der Daumen nimmt seinen gehörigen Platz jederzeit ein. Mancher Spieler setzt den Daumen sogleich auf; dieses Verfahren ist aber sehr unsicher, denn die ganze Hand muß dabey einen Sprung machen, da hingegen der Daumen viel natürlicher und sicherer gleich nach den Fingern folgt und seine schon ganz abgemeßene Stelle einnimmt.

Bey dem Anfang dieses Abschnitts habe ich gesagt daß man wohl Bedacht darauf nehmen solle, die zweite Stuffe durch den ersten Finger zu greiffen; und man wird den Nutzen dieses Verfahrens nach der gehabten Übersicht eingesehen haben. Nicht so absolut nothwendig ist das Greiffen der ersten Stuffe durch den zweiten Finger, diese Vorschrift gab ich um einen Punkt zu haben, von dem ich ausgehen konnte. Man wird aber durch folgende Beispiele sehen, daß diese erste Stuffe zuweilen durch den zweiten oder vierten Finger gegriffen wird. Wir wollen eine Octave tiefer anfangen da ergiebt sich denn, daß das Greiffen durch den zweiten und vierten Finger oft durch die Tonart und die Wendung der Paßagen bestimt wird. Z: B: in C wird die erste Stuffe mit dem zweiten Finger gegriffen.

Exemple.
Beispiel.



En ré la tonique ou premier degré se trouvera sous la main du quatrième doigt.

In D befindet sich die erste Stuffe unter der Hand mit dem vierten Finger

Exemple.
Beispiel.



En MI bémol, cette même tonique se prendra du second ou du quatrième doigt, suivant la tournure du passage qui le précédera.

In Es wird eben diese erste Stuffe durch den zweiten und vierten Finger gegriffen, je nachdem die vorhergehende Paßage beschaffen ist.



Mi bémol majeur. tonique du 4e doigt.
Es dur 1te Stuffe. mit dem 4ten Finger.

Fa majeur.
F dur.



Voici une espèce de variation de la gamme qui se fait avec le même doigté que les gammes.

Hier folgt eine Variation über die Tonleiter, wo der nähmliche Fingersatz statt findet.



On peut faire ce passage dans tous les tons, comme les gammes; voyons en Mi bémol.

Ebenso in allen Tonarten.
Variation in Es.



Ces sortes de passages ne se rencontrent pas toujours, commes ils sont ici; quelque-fois ils sont plus courts, quelque-fois plus longs; mais celui qui les aura exercés dans différents tons et par cette gamme comme ci-dessus, ne se trouvera jamais embarassé. Ceci nous mèneroit à donner un aperçu de plusieurs passages qui se font d'un bout du manche à l'autre, sans employer le pouce. On les trouvera au titre Passages.

Ebensolche Paßagen kommen nicht immer vor, manchmal sind sie länger, manchmal kürzer; aber derjenige welcher sie sich in verschiedenen Tonarten, und in dieser Tonfolge recht eigen macht, wird nie in Verlegenheit gerathten. Dieses leitet uns auf die Paßagen welche von einem Ende des Griffblattes zum andern, ohne Hülfe des Daumens ausgeführt werden. Ich habe dieses dem Abschnitt Paßagen einverleibt.

Supplement aux gammes sur la même corde.

J'ai cru devoir traiter cet article à part, quoiqu'il soit une suite de l'autre, afin de le rendre plus clair et plus intelligible.

On saura donc qu'il y a encore deux manières de monter les gammes sur la même corde, quand le pouce est déjà posé, toutes les deux; quoiqu'un peu différentes, sont tres-bonnes. Je me garderai même de decider laquelle doit être la meilleure; cela dépend beaucoup de l'habitude. Il y a des personnes qui se servent plus facilement de la première manière; d'autres qui réussissent mieux avec la seconde.

Supposons que le pouce soit déjà posé sur le Fa et le SI bémol.

NACHTRAG über die Tonleitern auf einer Saite.

Obgleich dieser Abschnitt eine Folge des vorhergehenden ist, so habe ich dennoch geglaubt ihn der Deutlichkeit wegen, davon trennen zu müßen.

Es giebt noch zwey andere Arten die Tonleitern auf einer Saite, von der Stelle an wo der Daumen aufgesetzt wurde, zu spielen; ungeachtet ihrer kleinen Abweichungen sind beide recht brauchbar. Ich laße unentschieden, welche die beste sey, es kommt dabey viel auf die Gewohnheit an. Manche ziehen die erste manche die zweite Art vor.

Ich nehme an der Daumen habe seinen Platz auf F und B genomen.

Exemples. / Beispiele.

1re manière. Fa majeur. 1te Art. F dur.

2de manière. Fa majeur. 2te Art. F dur.



Voyons un ton plus haut en Sol. | In G, einen Ton höher.

1re manière. 1te Art.

2de manière. 2te Art.



On voit que c'est le même doigté, majeur ou mineur, je vais précéder la gamme de quelques notes, pour rendre la démonstration plus sensible.

Dur und Moll haben alſo einerley Fingerſatz, die vor den Tonleitern stehenden Noten dienen dazu das vorgetragene verständlicher zu machen.

1re manière. Fa majeur. 1te Art. F dur.





2e manière
même ton.
2te Art.





Ces gammes se font toujours avec les mêmes doigts, majeur ou mineur, et même dans tous les tons; il n'y a que la position du pouce qui change; on a dû voir que son emploi sur la première corde, est toujours la tonique.

Je vais donner pour dernier exemple le même passage en la majeur et mineur.

Diese Tonleitern haben immer den gleichen Fingersatz in Dur und Moll, selbst in jeder Tonart, blos der Daumen verändert seinen Platz, man wird bemerkt haben daßer auf der ersten Saite immer zur ersten Stufe bestimmt ist.

Noch ein Beispiel gleicher Art in A dur und A moll.

1re manière.
La majeur.
1te Art.
A dur.





2e manière.
La mineur.
2te Art.
A moll.

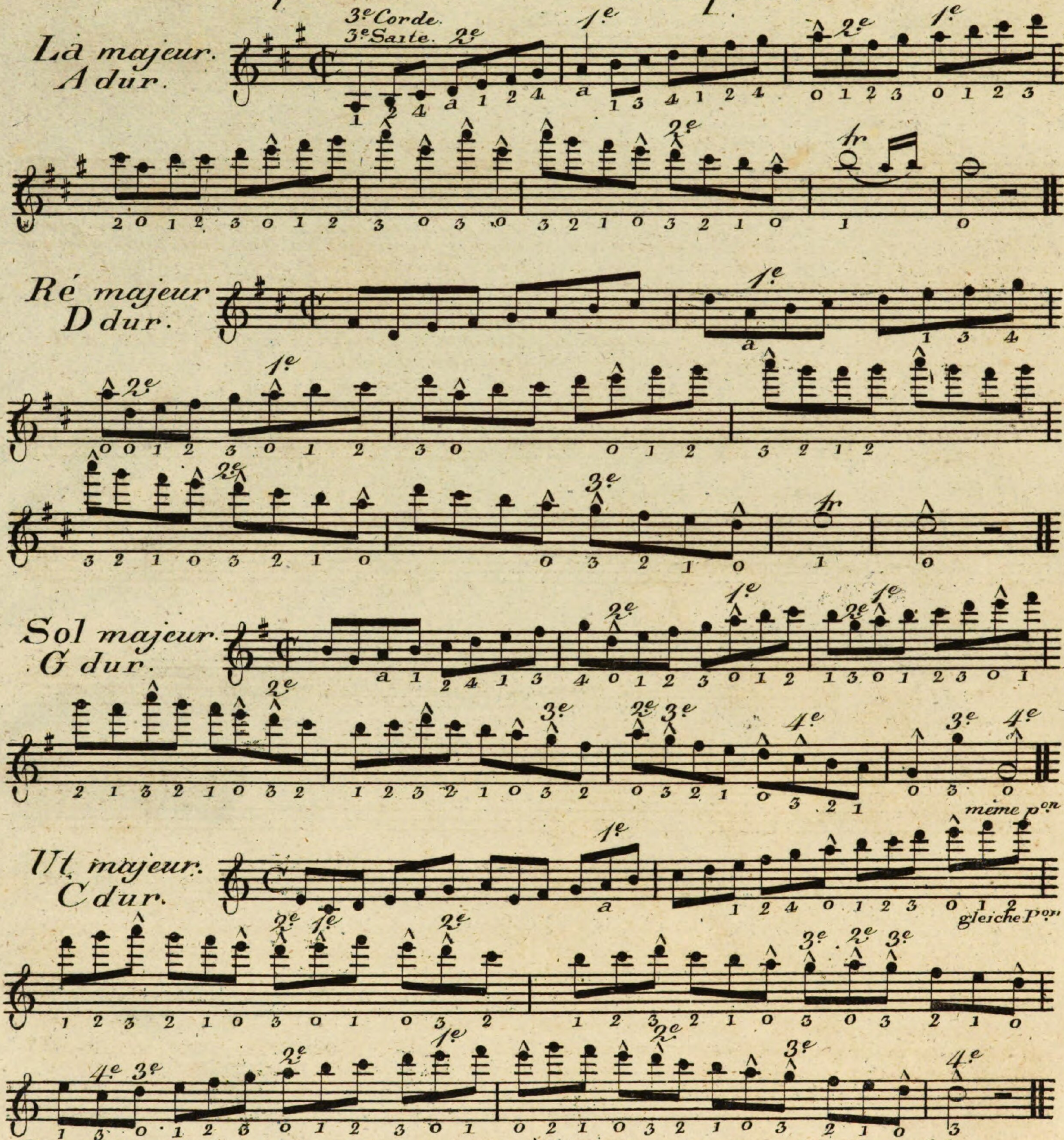




J'ai peut-être paru, en démontrant les gammes sur la même corde, vouloir prohiber la manière de monter tout de suite avec le pouce; il est bien vrai qu'elle ne s'adapte pas à tous les tons, mais dans les tons ouverts, comme la, ré, sol et ut, elle est très-avantageuse par deux raisons; la première c'est que la quantité de sons harmoniques qui se rencontrent, rend le son très-joli; la c'est qu'elle est aisée et commode, le pouce montant toujours sur des sons harmoniques, qu'il prend facilement. Pour que la corde rende le son harmonique, il ne faut pas que le doigt soit appuyé dessus, mais posé légèrement. Pour cet effet, je marquerai de ce signe ∧ les sons qui sont harmoniques et où le doigt ne doit point appuyer.

Es wird vielleicht scheinen als ob ich durch das Gesagte, die Art den Daumen gleich aufzusetzen verwerfen wollte; auch ist dieselbe nicht jeder Tonart angemeßen, aber in den Tonarten von A, D, G, und C ist sie sehr bequem, erstens weil die viele darinn vorkommenden harmonischen Töne (Flageolet), einen schönen Klang hervorbringen; zweitens weil sie leicht und bequem ist, und der Daumen immer auf harmonische Töne zu stehen kommt, die gut ins Gehör fallen. Um die harmonischen Töne hervorzubringen, darf der Finger nicht fest sondern nur ganz leicht aufgesetzt werden. Das Zeichen ∧ soll die harmonischen Töne bezeichnen, wo der Finger nicht fest aufliegen darf.

Exemples. Beispiele.



On pourrait presenter ces exemples de milles manières et chercher à leur donner de l'élégance mais j'ai cru devoir m'en tenir aux gammes, puisque ce sont elles que je traite; je ne me suis même étendu un peu longuement sur les articles qui les développent, que parcequ'on ne sauroit trop bien les posséder.

Man könnte diese Beispiele sehr ver=vielfältigen und Auszierungen darinnen anzubringen suchen, da aber nur von den Tonleitern hier die Rede ist, so bin ich dabey stehen geblieben, und habe dieselben möglichst zu erläutern gesucht, denn dieser Abschnitt ist einer der wesentlichsten.

Titre 6.

Des quatre premières positions dans le manche.

Il y a quatre premières positions dans le manche. C'est dans ces quatre premières positions que l'on se sert du petit ou quatrième doigt; mais passé cela, on ne s'en sert plus.

Exemple.

Des quatre premières positions.

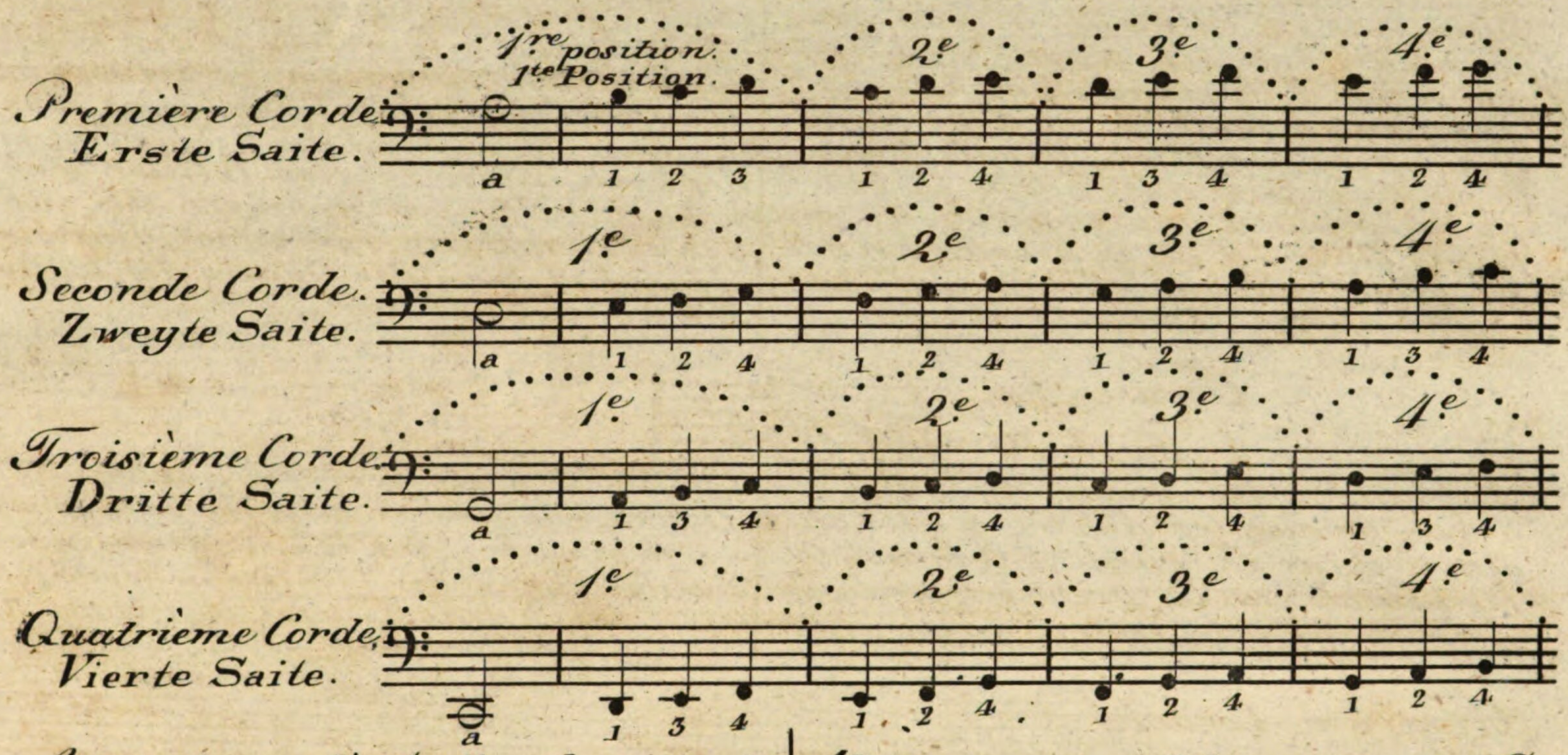
6ter ABSCHNITT.

Über die vier ersten Positionen ohne Aufsatz des Daumens.

Es giebt vier erste Positionen ohne Aufsatz des Daumens. In diesen vier ersten Positionen bedient man sich des vierten Fingers; über dieselben hinaus aber nicht mehr.

Beispiel.

Der vier ersten Positionen.



Ainsi depuis l'Ut d'en-bas jusqu'au premier SOl sur la première corde, on se sert du petit doigt, ce SOl fut-il dièze; mais dès qu'on vient au la naturel, qui est l'octave de la première corde; sur la seconde au ré; sur la troisième au SOl; et sur la quatrième à l'Ut, qui sont leurs octaves, le petit doigt est suprimé et on se sert du troisième, parceque le pouce peut alors venir derrière, et qu'on a les deux octaves dessous la main.

Reprenons les quatres premières positions sur la première corde, en la majeur; nous y ajouterons la cinquième position, afin qu'on voye qu'on quitte le petit doigt, et que le pouce peut se poser très-naturellement sur la quinte MI et la.

Also vom untern C bis zum ersten G auf der ersten Saite bedient man sich des vierten Fingers wenn auch ein ♯ davorstünde, sobald man aber ans natürliche A kommt, welches die Octave von der ersten Saite ist; auf der zweiten an D, auf der dritten an G, und auf der vierten ans C welches die Octaven der Saiten sind, hört sein Dienst auf, und der dritte nimmt seine Stelle ein; weil der Daumen sich alsdann dahinter setzen kann, so daß sich zwey Octaven unter der Hand befinden.

Wir kehren zu den ersten vier Positionen in A dur auf der ersten Saite zurück und fügen die fünfte Position dazu, damit das Abtreten des vierten Fingers und der Aufsatz des Daumens auf die Quinten E und A ersichtlich werde.

Exemple — Beispiel.



Je n'ai donné cet exemple que pour faire voir qu'on quitte le quatrième ou petit doigt à l'octave de la corde qui vient à la cinquième position. Cependant, comme il n'y a point de règle sans exception, je vais montrer le petit doigt employé dans la cinquième position, mais ce n'est que dans le cas où le la de la premiere corde est bémol parcequ'alors on n'a pas encore atteint l'octave de la corde.

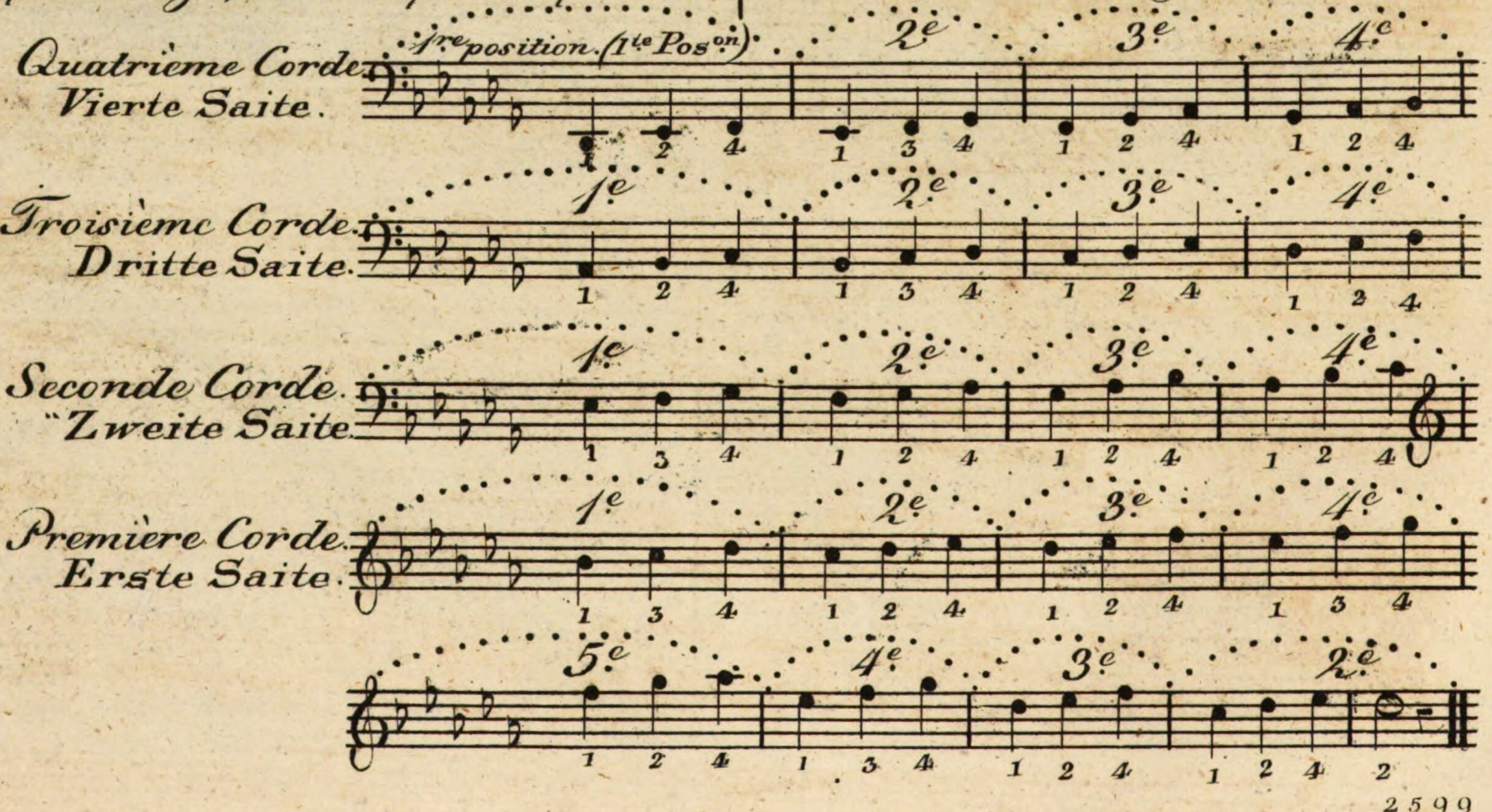
Ich gebe dieses Beispiel blos um zu zeigen, daß der vierte Finger bey der Octave der Saite welche in der fünften Position eintritt weggelaßen wird. Da indeßen keine Regel ohne Ausnahme ist, so wird der vierte Finger dennoch in der fünften Position gebraucht, aber nur wenn ein as auf der ersten Saite vorkommt, denn alsdenn hat man die Octave der Saite noch nicht erreicht.

Voici ce La.
Z: B:



Reprenons les quatre premières positions sur les quatre cordes; on verra dans le ton de re bémol le la bémol sur la premiere corde, du petit doigt, à la cinquieme position.

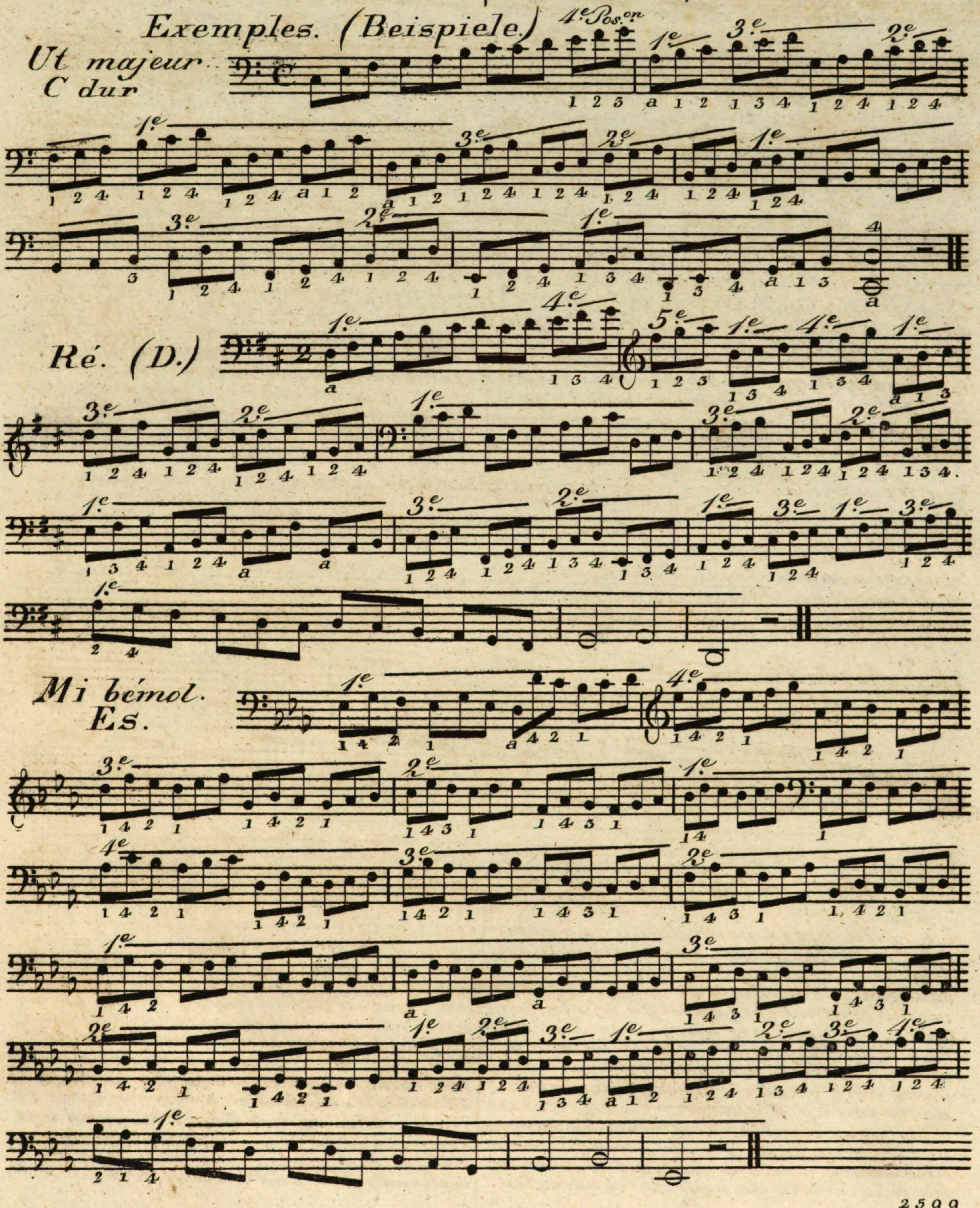
Um wieder auf die vier ersten Positionen auf den vier Saiten zu kommen, wird man bei der Tonart Des finden, daß das As auf der 1n Saite in der 5n Position durch den 4n Finger bezeichnet ist.



Si l'on veut bien connoître le manche, il faut beaucoup s'exercer dans les quatres premières positions; voici quelques suites de gammes qui me semblent bonnes à cet effet.

Wenn man das Griffblatt gut kennen lernen will, muß man die vier ersten Positionen fleißig üben, nachstehende Beispiele scheinen mir dieser Absicht zu entsprechen.

Exemples. (Beispiele.)



Autre petit Exercice en Ré de corde en corde.
Anderes kleines Übungsstück in D. von Saite zu Saite.



Ce que nous venons de faire en finissant, s'appelle Demi-Position elle fait bien partie de la première mais pour ne rien changer aux dénominations je la donne telle qu'elle est connue. La voici:

Das Verfahren bey dem Schluß nennt man halbe Position; sie gehört eigentlich zur ersten, um aber bey den bekannten Benennungen zu bleiben behalte ich diese Bezeichnung bey. Hier folgt sie.

Demi-position.
Halbe-Position.



On trouvera au titre Exercices, sous le numéro 19, un morceau que l'on doit jouer tout entier à cette demi-position, sans déranger la main.

Man wird bey den Übungsstücken unter No 19 ein Stück finden welches ganz in dieser halben Position ohne Veränderung der Hand gespielt werden muß.

Autre Exemple en Mi majeur
Anderes Beisp: in E dur.



En voilà assez pour donner un apperçu du jeu des quatre premières positions. On ne sera pas mal de s'y exercer; car il faut absolument, sur le Violoncelle savoir démancher. On a pû voir jusqu'ici qu'on ne peut pas même faire sans cela la première gamme en Ut mineur à cause du la bémol qui se rencontre dans cette gamme; il en est de même de beaucoup d'autres.

Ceci nous conduit à donner les gammes par trois ou sans a-vide attendu que les exercices précédents mettent à même de les entendre et de pouvoir les exécuter.

Das Gesagte wird hinlänglich zur Erklärung der ersten vier Positionen seyn, und man wird wohl thun sich darauf zu üben denn ein Violoncellist muß den Wechsel derselben ganz in seiner Gewalt haben. Es ergiebt aus dem bisher erklärten daß man ohne denselben nicht einmal die erste Tonleiter von C moll, wegen des darinnen vorkommenden As spielen kann, ebenso verhält es sich mit mehreren andern.

Dieses führt uns auf die Tonleitern mit drey Fingern ohne leere Saiten deren Behandlung, durch das vorhergehende verständlicher und leichter wird.

Titre 7.

Des gammes doigtées par Trois et sans à-vide.

Pour bien entendre ces gammes, il faut un peu compter. La gamme est composée de huit degrés, y compris l'octave, qui la complette. La double gamme de quinze degrés, la double octave qui la complette, comprise; et la triple gamme de vingt-deux degrés, sa triple octave comprise. On doit toujours commencer la tonique la plus grave de ces gammes, du premier doigt; et comme cette manière de doigter la gamme, convient aux tons où il y a assez de bémols ou de dièzes, pour ne pas pouvoir se servir des à-vides, nous allons donner le premier exemple en ré bémol, d'une gamme seulement en la commençant du premier doigt, elle finira du second, par la raison que trois et trois sont six et deux sont huit.

7ter ABSCHNITT.

Über die Tonleitern welche durch drey Finger gespielt werden und ohne leere Saiten sind.

Diese Tonleiter recht zu faßen, muß ma ein wenig rechnen. Die einfache Tonleite hat acht Stuffen mit Inbegriff der Octav die doppelte fünfzehn Stuffen, die zweite Octave mitbegriffen; die dreyfache, zwey und zwanzig Stuffen, mit Inbegriff de dritten Octave. Die erste und tiefste Stufe wird immer mit dem ersten Finger gegriffen und da dieser Fingersatz den Tonleitern angemeßen ist, bey denen durch viele ♯♯ oder ♭♭ die leeren Saiten ausgeschlossen werden, so gebe ich das erste Beispiel in Des jedoch in einer einzigen Tonleiter. Fängt man diese mit dem ersten Finger an, so schließt sie mit dem zweyten, weil drey und drey sechs und zwey dazu acht machen.



Le point d'arrêt de cette gamme à son octave du second doigt, est riche, en ce que l'on peut faire des choses relatives au ton où l'on est.

Der Standpunkt des zweyten Finger auf der Octave hat Nachdruck weil sich da der Tonart angemeßene Ausführungen anbringen laßen.

Exemple
en faisant la gamme en ré bémol et en la bémol.

Beispiel
in Des und As.



En commençant la tonique du premier doigt, on aura toujours l'octave du second doigt, dans quelque ton que l'on joue, même dans les tons ouverts, si l'on évite les à-vides.

Fängt man die erste Stuffe mit den ersten Finger an, so fällt die Octave immer auf den zweyten, keine Tonar ausgeschloßen, selbst in A, D, G und C wenn man die leeren Saiten vermeide

Passons à la double gamme, toujours dans le même ton, j'ai dit qu'elle étoit composée de quinze degrés, la double octave comprise; ainsi, puisque l'on monte par trois, elle doit être faite en cinq mouvements; et la double octave doit se trouver du petit doigt.

Wir behalten diese Tonart, und gehen zur doppelten Tonleiter über. Sie besteht, wie gesagt, aus fünfzehn Stufen die zwey Octaven mit inbegriffen; weil man also durch drey Finger steigt, so muß sie in der fünften Bewegung beendigt seyn, und der vierte Finger befindet sich auf der zweyten Octave.

Exemple.
Beispiel.



Si l'on veut monter la triple gamme par trois dans le même ton, on la montera par la seconde corde. J'ai dit précédemment que la triple gamme, avec la triple octave qui la complette, font vingt-deux degrés. Sept mouvements par trois font vingt-un, et comme le pouce se place entre le sixième et le septième mouvement, et que le pouce compte pour un, cela fait vingt-deux.

Will man die dreyfache Tonleiter durch 3 Finger in derselben Tonart spielen, so rückt man auf der 2te Saite vorwärts. Jch habe bereits gesagt daß die dreyfache Tonleiter aus 22 Stuffen mit Inbegriff der zwey Octaven besteht. Sieben Bewegungen mit den 3 Fingern machen 21, und der Daumen welcher zwischen der 6ten und 7ten Bewegung eintritt, zählt eins, dieses macht mit ihn zusammen 22.

Exemple
de la triple gamme par trois.
Dreyfache Tonleiter.





Le résultat de la double gamme est d'amener au quatrième doigt ce qui est juste. Celui de la triple gamme est d'amener au troisième doigt, et ayant le pouce derrière, l'on a les deux octaves du ton où l'on joue, dessous la main. Dans tous les tons ce sera la même chose.

Die doppelte Tonleiter soll auf den vierten Finger, und die dreyfache auf den dritten Finger führen. Durch den dahinter stehenden Daumen hat man die zwey Octaven des Tons aus welchem man spielt, unter der Hand. So verhält es sich bey allen Tonleitern.

On aura le même résultat dans les tons ouverts, si on évite les à-vides. J'en donnerai un seul exemple en Ut.

Dieses gilt auch für die Tonarten A, D, G und C bey Vermeidung der leeren Saiten. Ein einziges Beispiel in C wird hinreichen.

Triple Gamme d'Ut sans à-vide.
3fache Tonleiter in C ohne leere Saiten.



Je ne crois pas devoir multiplier ici les exemples; je ne compte parler qu'à des professeurs ou à des forts amateurs. Les commençants ne doivent pas même regarder ceci; il faut déja avoir pour le comprendre et l'exécuter, une tres-grande habitude du Violoncelle, sans quoi l'on se fausseroit l'oreille, les à-vides étant des points de ralliement tres-nécessaires pour l'intonation.
Si l'on ne veut pas monter la triple gamme toute entière par trois, on n'aura qu'à prendre après le quatrième doigt, celle sur la même corde que j'ai donnée ci-devant, et l'on aura le même résultat.

Da ich nur zu Meistern und geschickten Liebhabern spreche, so sind wiederholte Beispiele überflüßig. Anfänger mögen die Hände davon laßen, denn man muß ein schon geübter Spieler seyn, um das Gesagte zu verstehen und auszuführen, sonst verdirbt man sich das Gehör: denn die leeren Saiten sind sehr nothwendige Berichtigungspunkte bey der Intonation.
Will man die dreyfache Tonleiter nicht ganz ausführen, so bediene man sich nach dem vierten Finger der Tonleiter auf der nämlichen Saite welche wir vorher durchgegangen haben, der Erfolg bleibt der nämliche.

Exemple en Ré bémol
Beyspiel in Des.



Cette double gamme finie, on prend le Mi du premier doigt, comme dans la gamme sur la même corde.

Nach Endigung dieser doppelten Tonleiter greife man das ES mit dem 1ten Finger wie bey den Tonleitern auf einer Saite.



Et la même chose dans tous les tons. On doit voir que ces différentes manières, au lieu de nuire les unes aux autres, se combinent tres-bien ensemble. La double gamme en Mi bémol comme elle se trouve dans l'exemple suivant, se fait très-facilement.

Ebenso bey allen Tonarten. Man wird bemerken daß alle diese verschiedene Arten anstatt einander hinderlich zu seyn, sich sehr wohl miteinander vertragen. Die nachstehende doppelte Tonleiter von ES ist sehr leicht zu spielen.



A-présent que je crois en avoir dit assez pour démontrer comment se font ces gammes, je vais donner par ordre, celles que j'ai promis au titre <u>Gammes dans le manche</u> et qui étant dans des tons où il y a beaucoup de dièzes et de bémols, ne se peuvent faire aisement que de cette manière.

Jch glaube das Gesagte wird zu meinem Zweck hinlänglich ſeyn. Jch laße jetzt diejenige Tonleitern der Ordnung nach folgen bey welchen das Aufsetzen des Daumens nicht ſtatt findet und welche durch die Vorzeichnung vieler ♯ und ♭ nicht wohl anders geſpielt werden können.

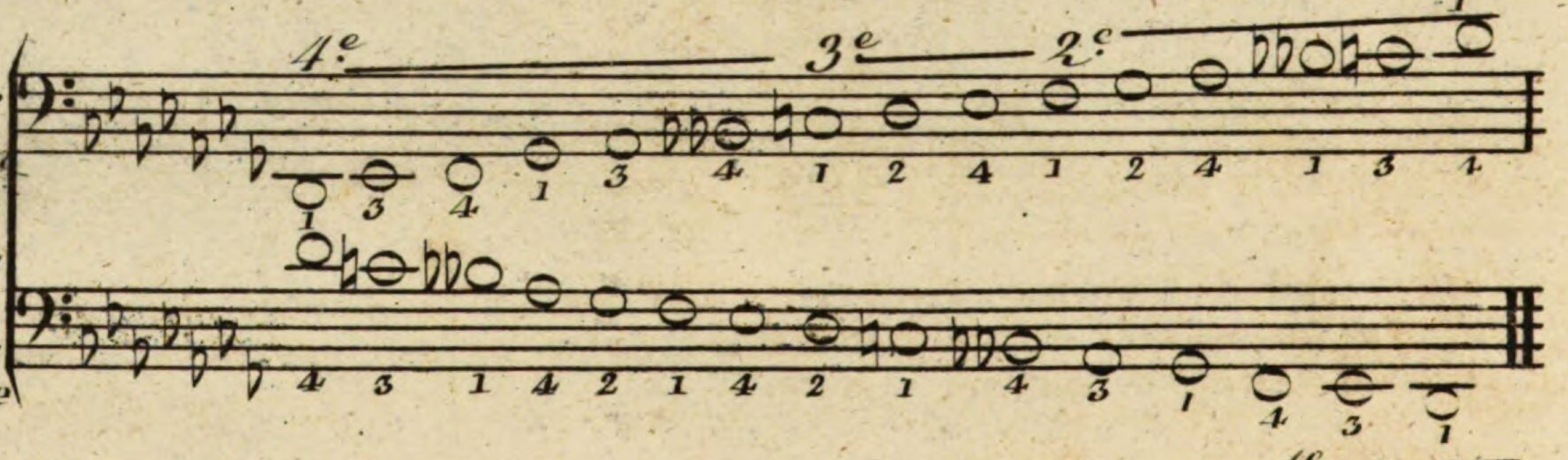
Gamme de Ré bémol majeur.
Des dur.



Gamme de Ré bémol mineur.
Des moll.



Gamme de Ré bémol mineur avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant.
Des moll, mit der kleinen Sexte aufwärts und der großen Septime abwärts.



Gamme d'Ut dièze majeur.
Cis dur.



Gamme de Fa dièze majeur.
Fis dur.



Gamme
de Sol bémol majeur.
Ges dur.



La gamme de SOL bémol mineur, est absolument inusitée, à cause du SI double bémol, et du MI double bémol.

Ges moll ist nicht gebräuchlich wegen der Vorzeichnung zweyer ♭♭ vor H und E.

Gamme
de Sol dièze majeur.
Gis dur.



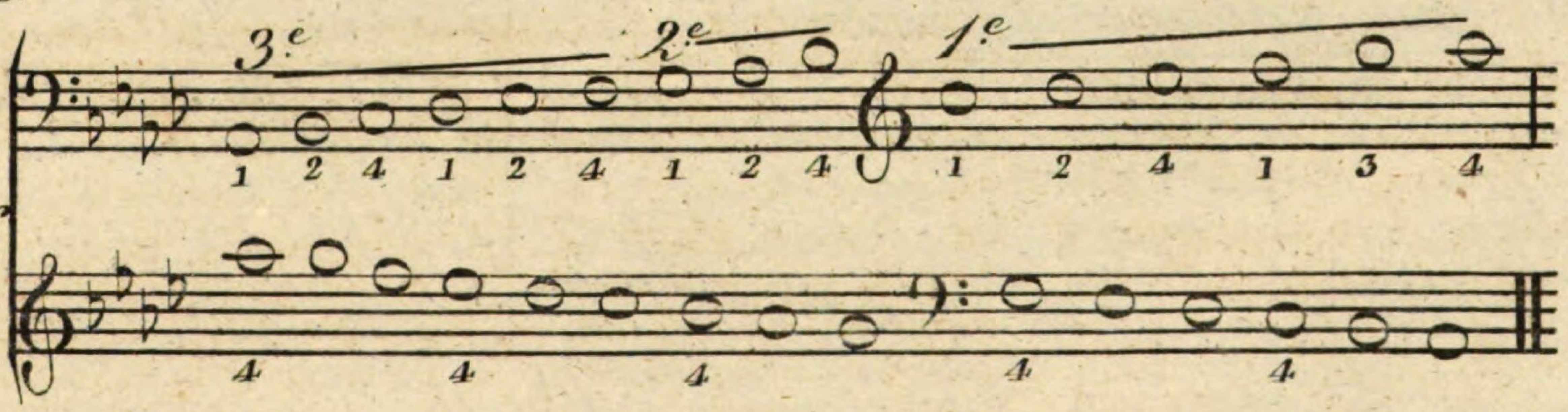
Gamme
de Sol dièze mineur
Gis moll.



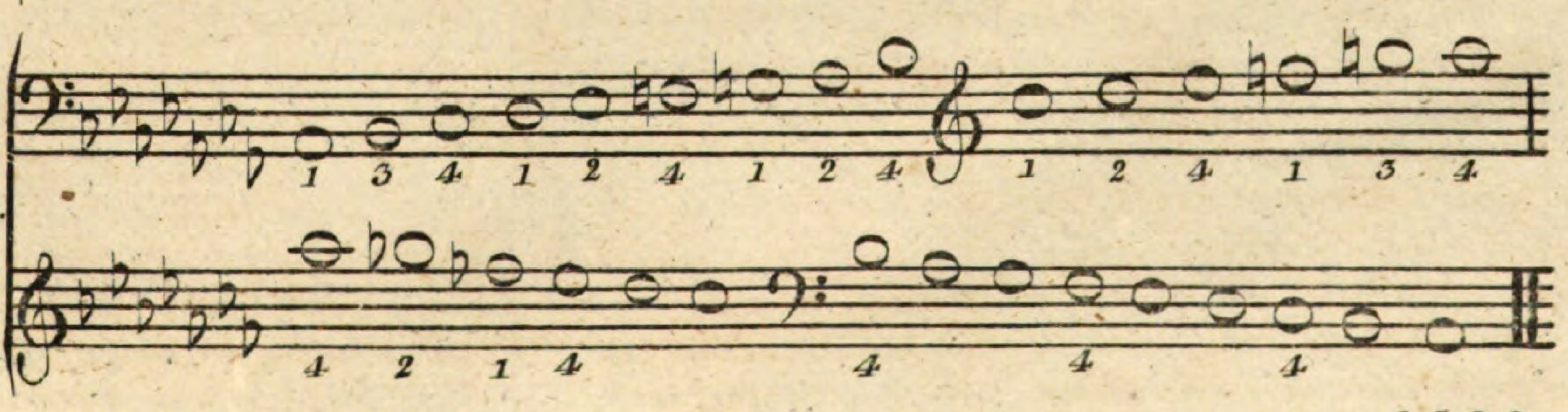
Gamme
de Sol dièze mineur
avec la Sixte mineure
en montant, et la Septième
majeure en descendant.
Gis moll.
mit der kleinen Sexte
aufwärts, und der
großen Septime abwärts.



Gamme
de La bémol majeur.
As dur.

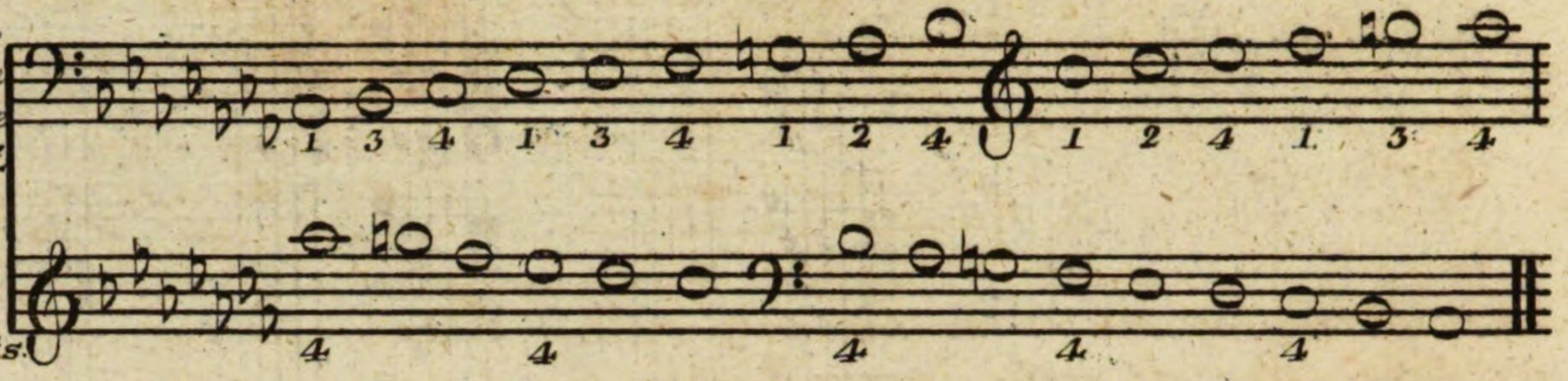


Gamme
de La bémol mineur.
As moll.



Gamme
de La bémol mineur avec la Sixte mineure en montant, et la Septième majeure en descendant.

As moll.
mit der kleinen Sexte aufwärts, und der großen Septime abwärts.



Gamme de Si majeur.
H dur.



Gamme d'Ut bémol majeur
Ces dur.



La gamme d'Ut bémol mineur, est absolument inusitée, à cause du MI, du la, et du SI double bémol.

Ces moll ist nicht gebräuchlich wegen der darinnen vorkommenden doppelten ♭♭ vor E, A und H.

Titre 8.

De la gamme chromatique qui s'adapte à tous les tons.

Cette gamme est la même majeure ou mineure, puisqu'en montant ou descendant d'une tonique à son octave, on parcourt les douze degrés chromatiques, que ce soit en majeur ou mineur. Le mode n'est donc déterminé que par ce qui précède la gamme ou la suit. Elle est neutre par elle-même et peut être placée indifféremment en majeur ou en mineur.
Elle est également la même pour le doigté dans tous les tons, parceque le ton ne peut être déterminé que par le point de départ et celui d'arrêt; aussi verra-t-on, quand je la presenterai dans les douze tons chromatiques, qu'elle n'est qu'une, pour le doigté.

8ter ABSCHNITT.

Von der chromatischen Tonleiter die auf alle Tonarten anwendbar ist.

Diese Tonleiter ist dieselbe in Dur wie in Moll, denn bey dem Aufsteigen von der ersten Stuffe bis zur Octave, durchläuft man alle zwölf chromatische Stuffen in Dur wie in Moll. Welche von beyden Arten dabey zum Grunde liegt wird durch das derselben vorhergehende oder nachfolgende bestimmt; und man bedient sich derselben auf gleiche Weise in Dur und Moll. Sie hat auch in allen Tonarten einen und denselben Fingersatz, weil die Tonart durch den Punkt von welchem man ausgeht und den Punkt bey welchem sie endigt bestimmt wird. Die in der Folge vorkommenden zwölf Tonleitern der verschiedenen Tonarten haben durchaus einerley Fingersatz.

Cette gamme se monte avec trois doigts; le petit ou quatrième doigt est supprimé comme inutile, parcequ'on rencontre toujours l'a-vide là où il est nécessaire. Je me garderai donc bien de la proposer avec l'emploi du quatrième doigt, et cela pour deux raisons. La première, c'est qu'il s'oppose à la regularité du doigté; la seconde, c'est que les a-vides sont d'un grand secours pour le ralliement de l'intonation, et que s'il est difficile de jouer juste par marche diatonique, il l'est bien d'avantage par marche chromatique.

Quand j'ai dit ci-dessus que le quatrième doigt doit être supprimé j'entends dans le courant de la gamme qui se monte de trois en trois doigts, mais on s'en servira pour finir ou terminer la gamme, quand il se trouvera nécessaire, ainsi qu'on le verra dans les exemples suivants.

On aura soin de remarquer que l'on prend toujours
Le MI naturel à la 4.me corde, du 1.er doigt.
Le SI naturel de la 3.me corde, du 1.er doigt.
Le fa dièze de la 2.de corde, du 1.er doigt.
L'ut dièze de la 1.re corde, du 1.er doigt.

Diese Tonleiter erfordert nur drey Finger, der vierte ist dabey unnöthig, denn man trifft auf dem erforderlichen Platz immer auf eine leere Saite. Jch kann den Gebrauch des vierten Fingers aus zwey Ursachen nicht empfehlen. Erstens stört derselbe den regelmäßigen Fingersatz; zweitens dienen die leeren Saiten zu einem sehr nöthigen Berichtigungspunkt bey der Intonation, und ist ein reines Spiel bey dem diatonischen Fortschreiten schon schwer, so ist dieses noch mehr der Fall bey dem chromatischen.

Jch habe oben gesagt der vierte Finger sey unnöthig; und dieses ist auch der Fall während die Tonleiter durch Hülfe der 3 andern Finger fortschreitet, man bedient sich aber deßelben dennoch um die Tonleiter erforderlichenfalls zu schließen, wie nachstehende Beispiele beweißen sollen.

Jch bitte darauf Acht zu haben, daß
das E auf der 4.ten Saite immer mit dem 1.ten Finger
das H auf der 3.ten Saite mit dem 1.ten Finger
das Fis auf der 2.ten Saite mit dem 1.ten Finger
das Cis auf der 1.ten Saite mit dem 1.ten Finger
gegriffen werden muß.

Exemple.
Beispiel.



Nous allons maintenant parcourir cette gamme dans tous les tons, afin qu'on voye qu'on monte toujours du premier doigt, sur les quatre notes indiquées ci-devant.

Wir wollen nun diese Tonleiter in allen Tonarten durchgehen. Zum Beweiß daß mit dem ersten Finger immer dieselben, in vorstehendem Beispiel bemerkten Noten gegriffen werden.

Gamme en Ut.
Tonleiter in C.



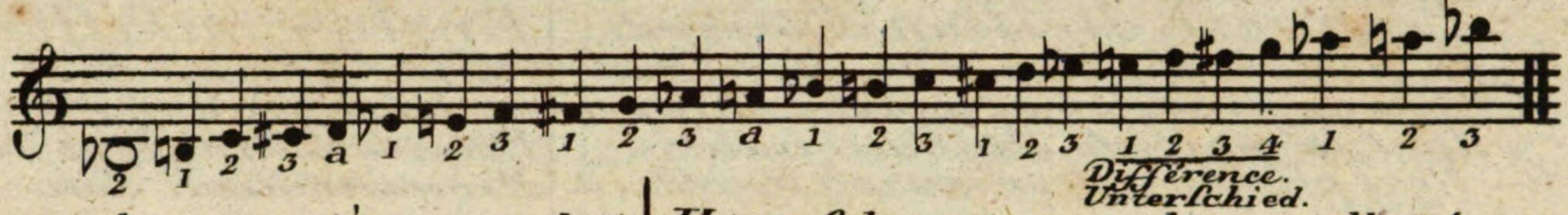

Ré bémol.
Des
Ré.
D.
Mi bémol
Es
Mi.
E.
Fa.
F.
Fa dièze
Fis.
Sol.
G.
La bémol
As.
La.
A.

Gamme de si bémol.

Il y a ici une exception à la règle; on se servira une fois du quatrième doigt, pour faire le SOL de la première corde; la raison en est que si l'on doigtoit toujours par trois doigts, comme dans les autres gammes, on arriveroit à finir la gamme du premier doigt, ce qui seroit très-mal adroit.

Tonleiter in B.

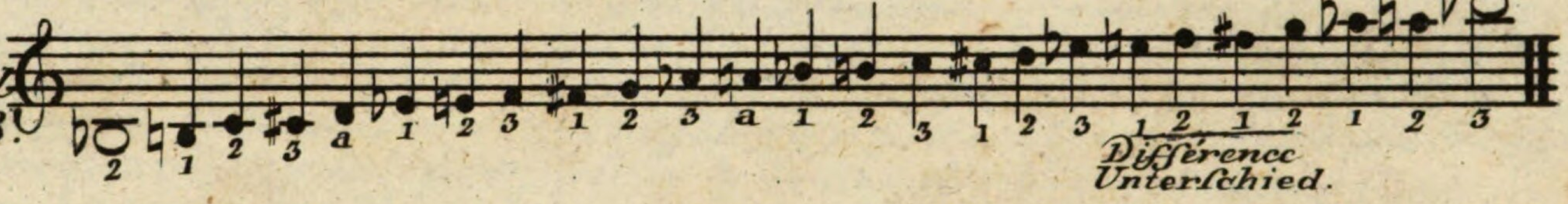
Diese macht eine Ausnahme; hier bedient man ſich einmal des vierten Fingers bey G auf der ersten Saite; denn, wollte man blos durch drey Finger, wie bey den vorhergehenden Tonleitern fortſchreiten, so würde der erste Finger die Tonleiter ſchließen, und dieß ließe ſehr ungeſchickt.



Voici une autre manière peut-être plus commode, de faire cette même gamme, sans le quatrième doigt.

Hier folgt eine andere vielleicht bequemere Weiſe für dieſe Tonleiter mit Vermeidung des vierten Fingers.

Gamme de Si bémol
Tonleiter von B.



Gamme de Si.
Tonleiter von H.



Gamme d'Ut.
Tonleiter von C.



Si l'on veut s'exercer à cette gamme, je puis assurer qu'on parviendra à la faire très-nette et d'une manière brillante dans tous les tons. Ces espèces de roulades chromatiques sont d'ailleurs très-avantageuses, soit en brodant l'Adagio, soit dans les points d'orgue etc: On trouvera un morceau tout entier en chromatique, dans les Exercices sous le numéro 3 et dans les passages numéros 9 et 10.

Jch kann versichern, daß derjenige welcher diese Tonleiter recht üben will zu einer ſehr netten und brillanten Ausführung derſelben in allen Tonarten gelangen wird. Dergleichen chromatiſche Gänge laßen sich bey Verzierungen des Adagio, bey einem Ruhezeichen etc: ſehr vortheilhaft anwenden. Unter den Übungsſtücken findet man ein durchaus chromatiſches unter Nº 3, und auch unter den Paßagen Nº 9 und 10.

Titre 9.

Des sons harmoniques.

La vibration de la corde tendue donne à son milieu l'octave, et c'est son point central; car soit qu'en partant du milieu, on descende la main du coté du chevalet, soit, qu'en partant du même point, on la rémonte du coté du sillet, la corde rend toujours les mêmes sons harmoniques, dans le même ordre. Ceci nous force à l'examiner séparément sous ces deux rapports.

Première division de la corde, en partant du milieu ou octave et allant du grave à l'aigu, c'est à-dire, portant la main du coté du chevalet. Nous prendrons pour exemple la corde la.

9^{ter} ABSCHNITT.

Über die harmonischen (Flageolet) Töne.

Das Erzittern einer gespannten Saite erzeugt in ihrer Hälfte als dem Mittelpunkt derselben die Octave, von diesem Standpunkt aus ergebeben sich immer die nämlichen harmonischen Töne und in der nämlichen Ordnung gleichviel ob man gegen den Saitenhalter oder gegen den Sattel vorrückt. Dieses erfordert daher auch eine Untersuchung in dieser doppelten Rücksicht.

Erste Eintheilung der Saite von der Mitte der Saite oder Octave aus in der Bewegung von der Tiefe zur Höhe, das heißt gegen den Saitenhalter hin. Wir wollen die A Saite dazu wählen.

Abbildung der A Saite.
Figure de la corde la.



Voici la manière d'ecrire ces sons dans cette première division.

Diese Töne finden sich hier durch Noten bezeichnet.



Il est à remarquer que dans cette première division, la corde rend les mêmes sons aux places indiquées, soit qu'on appuie les doigts, comme l'on fait ordinairement, soit qu'on les pose legèrement pour rendre les sons harmoniques, comme je l'ai dit ci-devant; la seule différence est que les sons harmoniques sont un peu plus doux. Voila pourquoi les joueurs de Violoncelle, en montant le long de la corde, par l'accord parfait, font beaucoup de sons harmoniques, ce qui produit un joli effet. Donnons-en un exemple, en observant qu'il faut appuyer les doigts sur les notes où il n'y a rien de marqué, et les poser legèrement sur celles où je mettrai ce signe ∧ pour indiquer le son harmonique.

Bey dieser ersten Eintheilung ist zu bemerken daß die Saite den nämlichen Ton auf den bezeichneten Plätzen giebt gleichviel ob man die Finger stark wie gewöhnlich oder leicht um die harmonischen Töne hervorzubringen aufsetzt, wie ich schon gesagt habe; die letztern unterscheiden sich nur durch ihren sanftern Ton. Der Violoncellist bringt daher bey dem Spielen eines Accords auf der nämlichen Saite viele harmonische Töne hervor, die eine angenehme Wirkung machen. Ich führe hier ein Beispiel an. Die unbezeichneten Noten werden fest gegriffen, bey den bezeichneten aber wird der Finger nur leise aufgelegt, das darüber stehende Zeichen ∧ deutet die harmonischen Töne an.

Exemple.
Beispiel.



On voit que la tierce, la quinte, et la dixième ne sont pas harmoniques, et qu'il faut appuyer les doigts pour les rendre tels. La même chose a lieu sur les trois autres cordes dans les mêmes proportions.

Man sieht daß zur Hervorbringung der Terze, Quinte und Decime als nicht harmonicher Töne das feste Aufdrücken der Finger erfordert wird. Dieses findet in gleichem Verhältniß bey den übrigen drey Saiten statt.

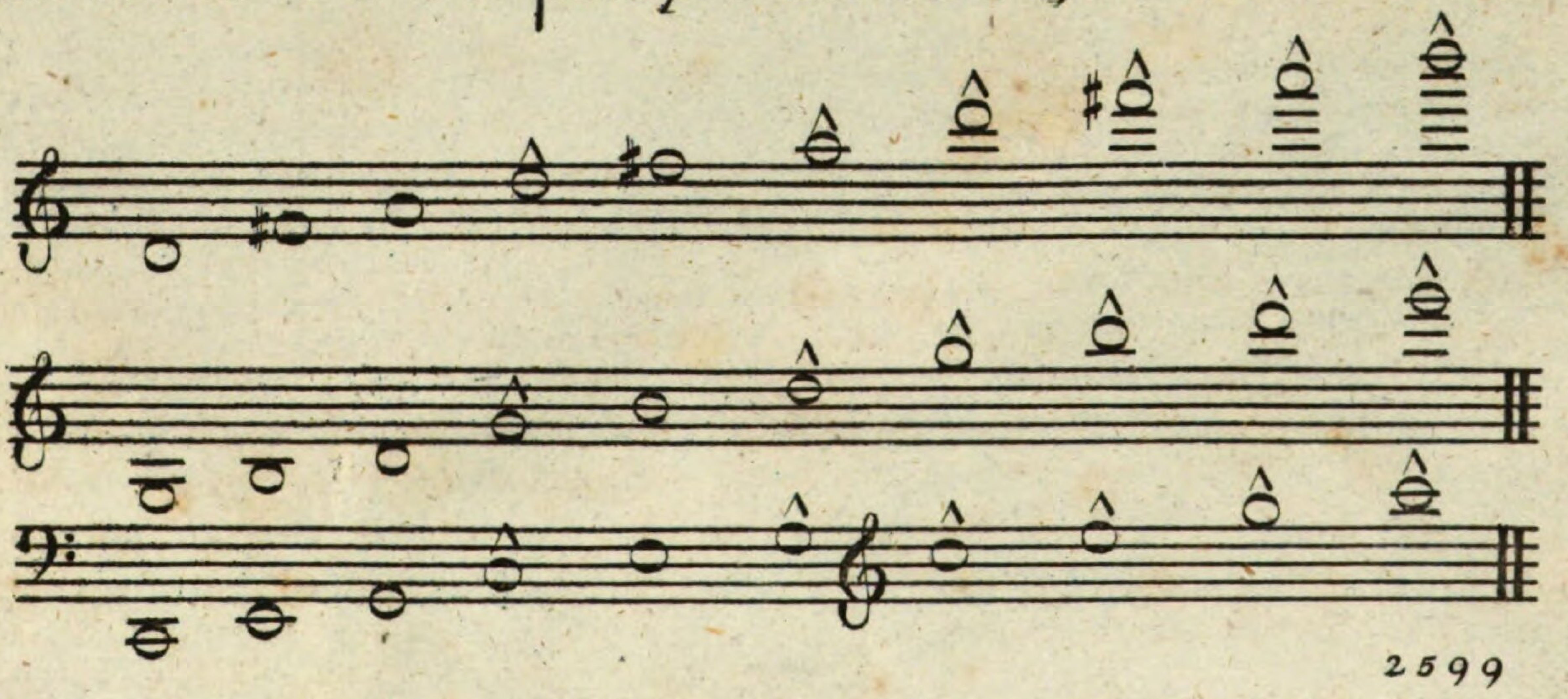
Donnons un exemple sur les 2e 3e et 4e cordes.

Beispiel auf der 2ten, 3ten und 4ten Saite.

2e Corde. Ré.
2te Saite. D.

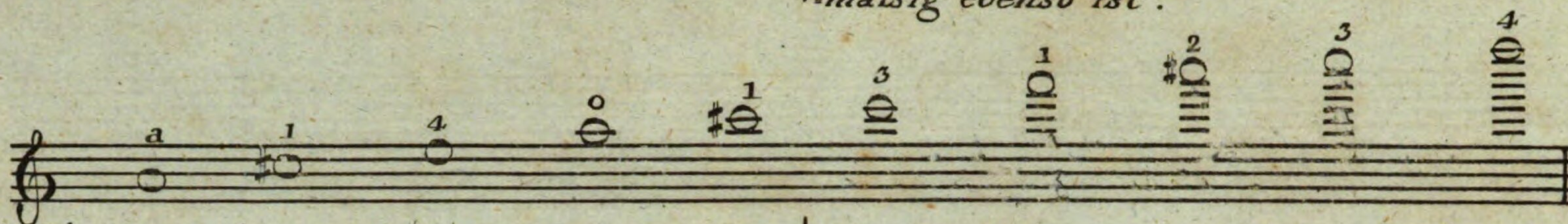
3e Corde. Sol.
3te Saite. G.

4e Corde. Ut.
4te Saite. C.



En voici le doigté sur la première corde; c'est le même sur les trois autres.

Hier folgt der Fingersatz für die erste Saite, welcher auf den drey andern verhältnißmäßig ebenso ist.



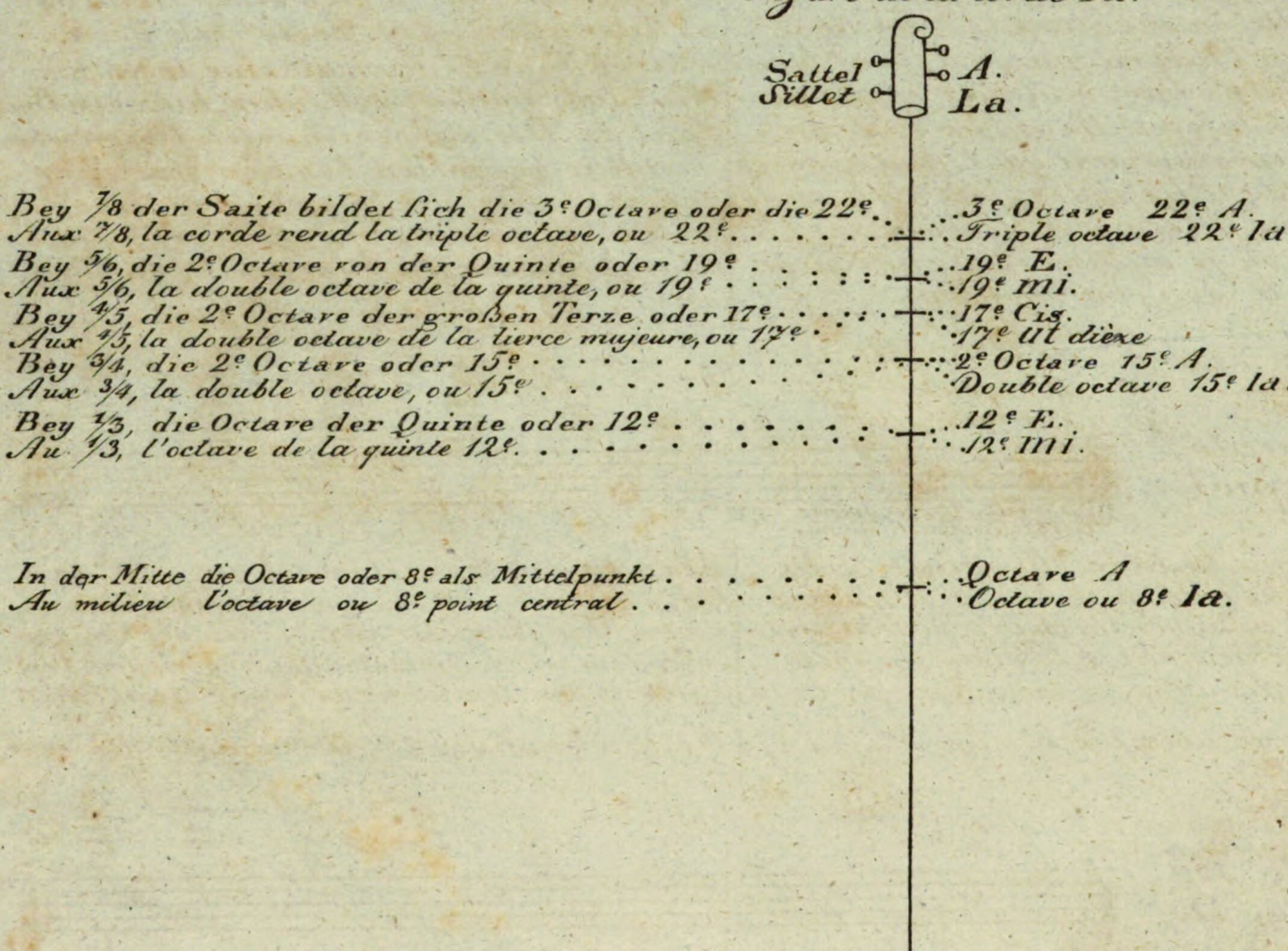
Voici déjà une moitié de la corde harmonique connue par cette première division; passons à la seconde; la corde se divise de même, mais en sens, inverse, c'est-à-dire qu'en partant du milieu de la corde, et remontant du côté du sillet, on verra qu'on a les mêmes sons.

Wir gehen zur zweyten Eintheilung der Saite über. Diese ist der ersten ganz gleich; wir gehen von der Mitte der Saite aus, rücken aber gegen den Sattel vor. Die Wirkung bleibt die nämliche.

Seconde division de la corde.

Zweyte Eintheilung der Saite

Abildung der A Saite.
Figure de la corde la.



Voici la manière d'écrire ces sons harmoniques dans cette seconde division, j'ajouterai au dessous une ligne parallèle pour indiquer l'effet que ces sons doivent rendre à l'oreille.

Hier sind die harmonischen Töne der zweyten Eintheilung durch Noten ausgedrückt. Die Wirkung aufs Gehör steht in der zweiten Linie bemerkt.

Sons harmoniques
Harmonische Töne

Effet à l'oreille.
Wirkung auf das Gehör.



On peut se convaincre par la ligne Effet à l'Oreille, que cette seconde division de la corde, a rendu positivement les mêmes sons que la première division, quoique le procédé soit diamétralement opposé.

Il y a même ici deux choses à observer: 1° c'est qu'il faut absolument avoir les doigts posés très-légèrement dessus la corde, pour que ces sons harmoniques parlent; l'expérience et la pratique prouveront qu'il faut non seulement les poser légèrement, mais encore qu'ils soient à plat dessus la corde, et même presque entre les deux phalanges; ces sons se rendent mieux alors. 2° c'est que cette manière d'écrire est un peu fautive, en ce que les deux derniers sons indiqués ne parleroient pas, si on mettoit les doigts rigoureusement justes où ils sont marqués. Par exemple, le doigt placé sur l'Ut naturel qui donne la dix-neuvième doit être posé un peu plus haut et le SI qui donne la vingt-deuxième ou triple octave, doit être posé plus haut aussi. C'est l'oreille qui doit décider de cela. On les a toujours écrit de cette manière sans cette observation, mais j'ai cru devoir la faire ici, parceque c'est une vérité incontestable.

Il y a une autre division de la corde, dont je n'ai pas encore parlé; c'est celle qui donne la dix-septième majeure; si l'on partage la corde en cinq, elle donne toujours la dix-septième majeure. Par exemple, sans vous donner la peine de mesurer, faites les notes que je vais marquer ci-après, et elles donneront toutes la dix-septième majeure.

Aus der untern Linie sieht man, daß die beiden Eintheilungen der Saite eine völlig gleiche Wirkung hervorbringen, obgleich die Bewegung in entgegengesetzter, diametraler Richtung geschieht.

Ich muß hier noch zwey Bemerkungen machen. 1tens müßen die Finger nur sehr leicht die Saite berühren wenn die harmonischen Töne ansprechen sollen, zu dem lehrt die Erfahrung und Practik daß das Berühren nicht nur leicht, sondern mit gestrecktem Finger beynahe zwischen beiden Gliedern geschehen muß, die Töne sprechen dadurch leichter an. 2tens ist diese Schreibart fehlerhaft, denn die 2 letztern Töne würden nicht ansprechen, wenn man die Finger ganz genau bey den bezeichneten Stellen auflegen wollte. So müßen zum Beispiel die Finger bey C wo die 19e und bey H wo die 22e angemerkt steht, ein wenig höher hinauf gerückt werden. Das Gehör entscheidet allein.

Man hat sich jener Schreibart bisher ohne diese Bemerkung bedient, ich halte sie aber für nothwendig weil sie auf eine unumstößliche Wahrheit gegründet ist.

Ich habe noch von einer andern Eintheilung der Saite zu reden, nämlich diejenige welche die große 17e hervorbringt; theilt man die Saite in fünf Theile so erhält man die große 17e. Zur Ersparung des Abmeßens spiele man nur die hier bezeichneten Noten, deren jede die große 17e hervorbringt.

Sons harmoniques.
Harmonische Töne.



Effet à l'oreille.
Wirkung auf das Gehör.

On a lieu de se convaincre, si on a essayé l'exemple ci-dessus, que la corde a toujours rendu le même son harmonique n'importe à laquelle des quatre places marquées, on l'ait essayé. Qui a fait une expérience sur une corde, peut la répéter sur les trois autres, ce sera toujours le même résultat; c'est pourquoi j'ai crû pouvoir me dispenser de les transcrire ici, pour ne pas faire longueur. Ces deux divisions de la corde, ainsi que celle de la dix-septième majeure, doivent avoir donné une connaissance suffisante des sons harmoniques; cependant je dois dire, qu'on n'exécute guère la triple octave en sons harmoniques près du sillet, à cause qu'elle est très-difficile à faire parler. J'ai cependant entendu des personnes qui la prenoient à merveille; cela dépend beaucoup de la justesse de la corde de l'adresse et d'une grande habitude.

Nach angestelltem Versuch wird man finden, daß die Saite auf allen bezeichneten Stellen jedesmal ein und denselben harmonischen Ton gegeben hat. Kürze halber bemerke ich noch daß es mit allen Saiten ganz gleiche Bewandniß hat. Die zwey ersten Eintheilungen der Saite verbunden mit dieser letztern geben hinlängliche Erläuterung über die harmonischen Töne, doch muß ich noch bemerken daß die harmonische dritte Octave nahe bey dem Sattel nicht sehr gebräuchlich ist, weil sie sehr ungerne anspricht. Ich habe indessen Personen gehört, denen sie recht geläufig war; es gehört dazu eine reine Saite, Geschicklichkeit und große Übung.

De l'execution la plus commode et parconséquent la plus ordinaire des sons harmoniques dans le manche

Über die bequemste, mithin auch gewöhnlichste Spielart der harmonischen Töne.

Pour rendre les sons harmoniques dans le manche avec quelques suites, la main doit être placée à la troisième position; c'est-là où ils raisonnent les plus facilement; d'ailleurs, on a, à cette position, la possibilité de faire sur chaque corde un son harmonique que j'appellerai Factice, et au moyen duquel, on se trouve avoir sous la main plusieurs gammes harmoniques.

Wenn man einigen Zusammenhang in die harmonischen Töne bringen will, so muß man die dritte Position dazu wählen; erstlich sprechen sie da am leichtesten an, zweitens findet da auf jeder Saite ein harmonischer Ton statt welchen ich den künstlichen nennen will und vermittelst dessen man mehrere harmonische Tonleitern unter der Hand hat.

Voici les sons harmoniques qui se présentent naturellement sous la main à la troisième position.

Hier folgen die natürlichen harmonischen Töne wie sie sich in der dritten Position darbieten.

Sons hamoniques.
Harmonische Töne

Effet à l'oreille.
Wirkung auf das Gehör.

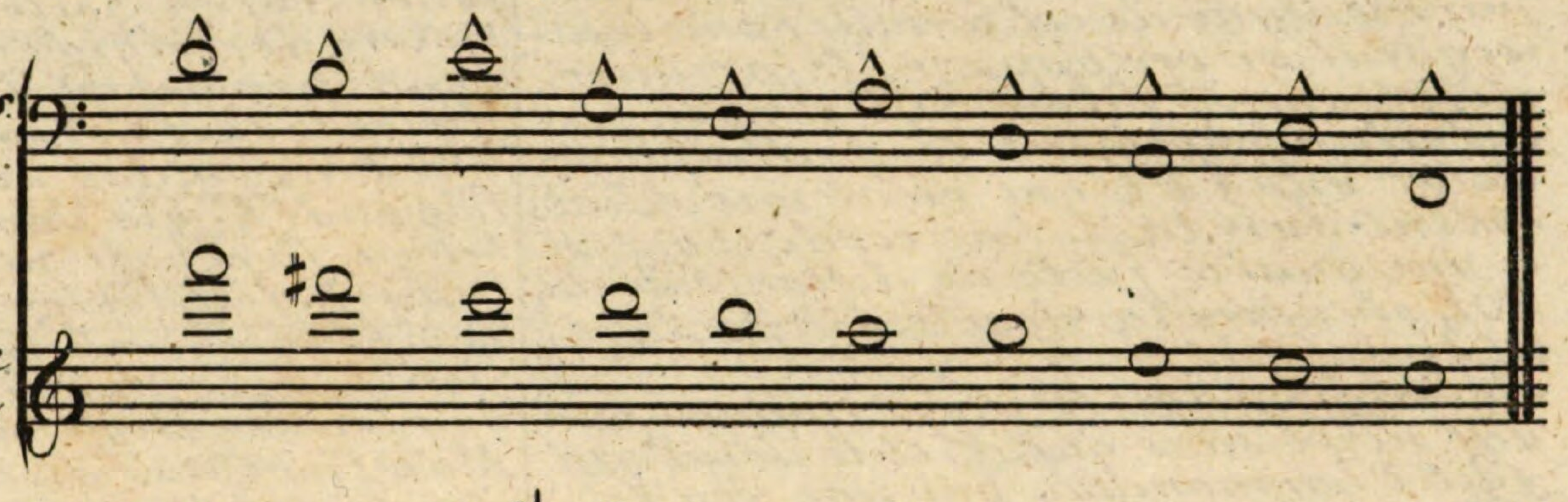


Voici ces mêmes sons, avec le plus d'ordre et de suite possible, bien entendu qu'on doit toujours rester à la troisième position.

Hier findet man die nämlichen Töne in der möglich zu machenden Folge und Ordnung, wohlgemerkt daß die 3e Position beybehalten werden muß.

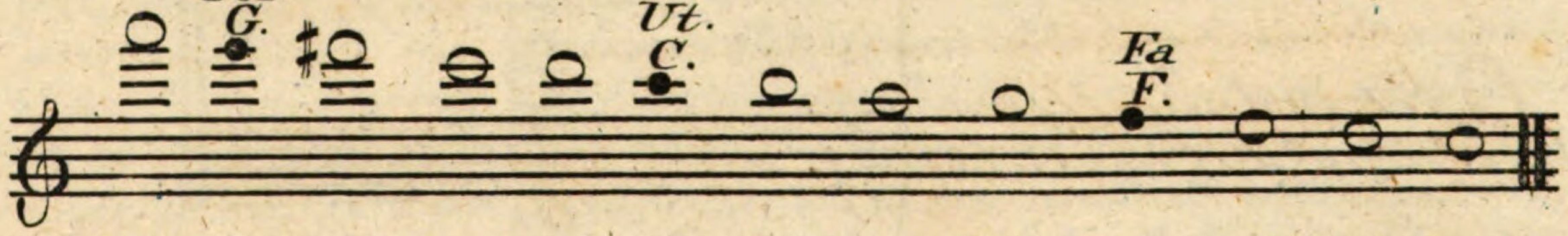
Sons harmoniques.
Harmonishe Töne.

Effet à l'oreille
Wirkung auf das Gehör.



On doit voir par la ligne précédente, Effet à l'Oreille, qu'on n'a pas la gamme, je vais écrire de nouveau cette ligne, et je marquerai en notes noires sans queues, celles qui manquent, pour completter la gamme, ou suite diatonique.

Aus der untern Linie ergiebt sich daß die Tonleiter nicht vollständig ist: auf der folgenden sind die an der diatonischen Folge fehlenden Töne durch schwarze Notenköpfe ausgefüllt.



Il manque donc, pour que ces sons puissent se suivre en marche diatonique, 1º le SOL, 2º l'UT, 3º le FA. Voyons à les trouver, ce sera par ce que j'appelle les sons harmoniques factices, terme dont je crois pouvoir me servir, puisqu'on se fait un sillet mobile du premier doigt, comme on le verra par la suite.

An der diatonischen Tonfolge fehlen also G, C und F. Wir wollen diese zu ergänzen suchen und zwar durch die künstlichen harmonischen Töne; man erlaube mir diese Benennung, denn der 1te Finger dient dabey als ein beweglicher Sattel, wie sich aus der Folge ergiebt.

La seconde corde est Ré.
Die zweite Saite ist D.



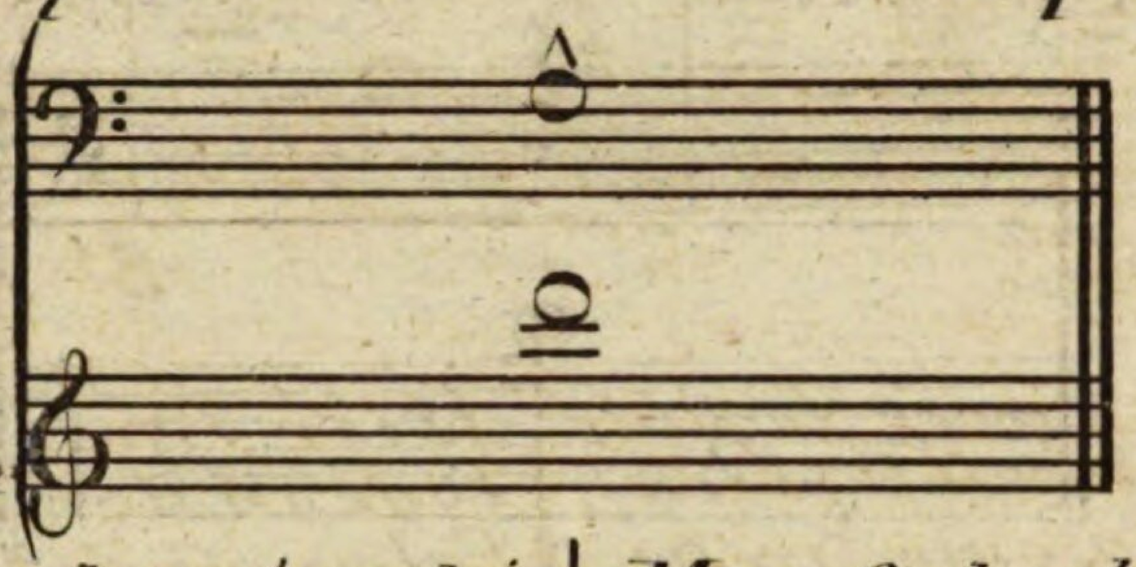
Si l'on pose sur cette seconde corde ré, le premier doigt au SOL qui est la quarte juste de l'à-vide ré, le son harmonique rendra la double octave du dit à-vide ré.

Greift man auf dieser mit dem 1ten Finger das G welches die Quarte vom D der leeren Saite ist, so giebt der daraus entstehende harmonische Ton die 2te Octave von D.

Exemple. Beispiel.

Son harmonique.
Harmonischer Ton.

Effet à l'oreille
Wirkung auf das Gehör



On voit par cet exemple, qu'un doigt posé sur la quarte ou quatrième note d'un à-vide, donne la double octave harmonique de cet à-vide; par conséquent, si on appuye le premier doigt sur ce même SOL, et qu'on pose ensuite légèrement le quatrième doigt sur l'UT qui vient immédiatement sur la même corde, et qui est à une quarte juste de distance dudit SOL, on aura la double octave de ce SOL appuyé.
Je marquerai le doigt appuyé par une noire sans queue, et le doigt qui fait l'harmonique par une ronde.
On verra aussi dans l'exemple suivant, que le doigt appuyé sur le SOL, est un sillet mobile.

Man sieht hieraus daß die durch einen Finger belegte Quarte von einer leeren Saite die 2te harmonische Octave derselbigen leeren Saite giebt, wenn man daher den 1ten Finger auf dieses G fest aufsetzt und mit dem 4ten Finger das auf derselben Saite folgende C, als der Quarte von G, leise belegt, so erhält man die doppelte Octave des festgehaltenen G.
Ich bezeichne hier den festaufliegenden Finger durch ¼ Notenkopf, und den leichtzulegenden durch ½ Note.
Man sieht aus diesem Beispiel daß der festaufliegende Finger bey G einen beweglichen Sattel abgiebt.

Son harmonique.
Harmonischer Ton.

Effet à l'oreille.
Wirkung auf das Gehör.



Voici la première note qui nous manquoit dans la suite diatonique, que j'ai écrite précédemment, ainsi en prenant sur la troisième corde l'UT du premier doigt appuyé; et posant légèrement le quatrième sur le la qui en est à la distance de la quarte, on aura la seconde note manquante qui est UT. De même en prenant le la sur la quatrième corde du premier doigt appuyé, et posant légèrement le quatrième doigt sur le SI bémol

Dieses wäre der erste Ton in der diatonischen Folge welcher uns fehlte; drückt man nun auf der dritten Saite das C mit dem ersten Finger nieder und belegt leise mit dem vierten Finger die Quarte F, so erhält man den zweyten fehlenden Ton C. Den dritten fehlenden Ton F erhält man durch festes Niederdrücken des F auf der vierten Saite, und leises Belegen der Quarte B durch den vierten Finger. Die diatonische

qui en est à la distance de la quarte juste, on aura le Fa, troisième note manquante pour la suite diatonique. Nous allons précéder l'exemple de ces deux notes encore manquantes, du Sol déjà trouvé, afin qu'on puisse les voir toutes les trois de suite.

Tonfolge findet sich auf diese Art ergänzt.

Hier folgen diese drey gefundenen Töne in der Reihe.



Actuellement que nous avons ces trois sons harmoniques qui nous manquoient nous pourrons descendre par ordre diatonique.

Durch diese 3 Töne sind wir im Stande in diatonischer Ordnung auf und nieder zu gehen.



On trouvera peut-être que je me contrarie dans le doigté, parceque au lieu d'une tierce majeure qui fait ordinairement la distance du premier doigt au quatrième, il y a pour faire le son harmonique factice une quarte de l'un à l'autre, cet écart est ce qu'on appelle sur le Violoncelle, extension du petit doigt. On ne doit pas en abuser et le faire inutilement, mais il est quelquefois très-avantageux, comme par exemple ici, puisqu'il n'y a pas d'autre moyen. On est aussi obligé de se servir de l'extension de ce quatrième doigt dans la double corde, j'en donnerai des exemples, ainsi que dans l'Arpegio, où il y en a du quatrième et du premier doigt.

Man wird vielleicht den beobachteten Fingersatz widersprechend finden weil statt einer großen Terze welche den gewöhnlichen Abstand vom 1n zum 4n Finger macht, dieser sich um den harmonischen Ton hervorzubringen bis zur Quarte ausstrecken muß. Dieses Ausstrecken des 4n Fingers darf aber nicht unnöthiger Weise geschehen und nur zur Erreichung eines Vortheils, oder wo (wie hier) der Fall es unumgänglich erfordert, wie auch bey Doppelgriffen und Harpeggio angewendet werden. Die dahin gehörigen Beispiele findet man weiter unten; sowohl für den 4n als auch für den 1n Finger.

Revenons aux sons harmoniques; les naturels sont invariables, mais les factices peuvent se varier; puisqu'en appuyant le premier doigt à une place quelconque et posant le quatrième légèrement sur la même corde à la distance d'une quarte du premier, on aura la double octave harmonique de ce premier. Si par exemple on descend le premier doigt par dégrés chromatiques, comme je vais les présenter, on aura les sons harmoniques dans le même ordre.

Wir kehren wieder zu den harmonischen Tönen, die natürlichen ſind unveränderlich aber die künstlichen können vervielfältigt werden; man ſetze den 1r Finger auf jeden beliebigen Platz ſeste auf, und bedecke den zu einer Quarte gehörigen Abstand leise mit dem 4r ſo bekommt man die 2te Octave des 1teren. Rückt man z:B: den 1r Finger in chromatischen Stuffen abwärts, wie hier, ſo folgen die harmonische-Töne in gleicher Ordnung.



Je n'ai pas écrit la quarte appuyée sous la dernière note de chacun de ces exemples, parceque c'est la corde à-vide qui la donne.

Si l'on a pu faire les suites chromatiques précédentes, on pourra faire aisément les deux sons chromatiques suivants qui nous seront très-utiles; puisque par ce moyen, nous pourrons pratiquer différentes gammes.

Die Quarte unter der letzten Note iſt die leere Saite, und iſt darum nicht angemerkt.

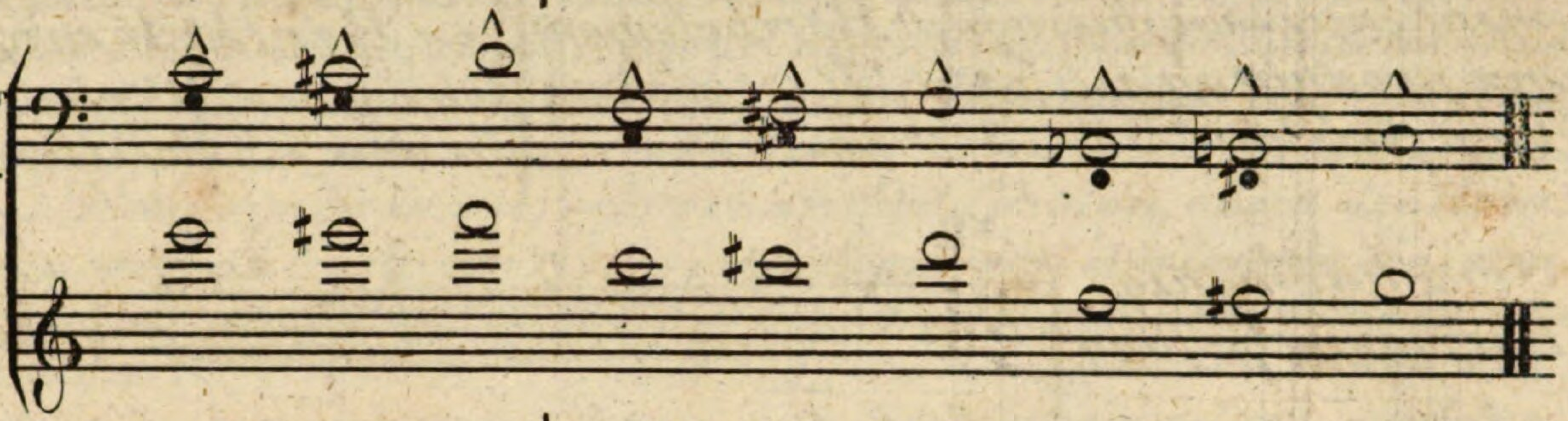
Wer ſich die vorhergehenden Chromatiſchen Tonfolgen eigen gemacht hat wird folgende 2 Chromatiſche Töne leicht ſpielen können, die ſehr brauchbar ſind, weil ſie ſich bey verſchiedenen Tonleitern anwenden laßen.

Exemples à la troisième position.

Beiſpiele in der dritten Poſition.

Sons harmoniques
Harmoniſche Töne.

Effet à l'oreille.
Würkung.



Dès que l'on aura bien compris et contructé une certaine habitude des sons harmoniques factices, on pourra exécuter à la troisième position, sans la quitter, les quatres gammes suivantes, savoir: 1º celle de La majeur; 2º de Ré majeur; 3º de Sol majeur; 4º d'Ut majeur.

Wer in dieſen künſtlich harmoniſchen Tönen nur einigermaßen geübt iſt kann in der dritten Poſition ohne dieſe zu verlaßen, nachſtehende vier Tonleitern von A, D, G und C dur ſpielen.

Exemple de ces quatre gammes à la troisième position.

Zum Beiſpiel.

Gamme de La majeur. A dur.



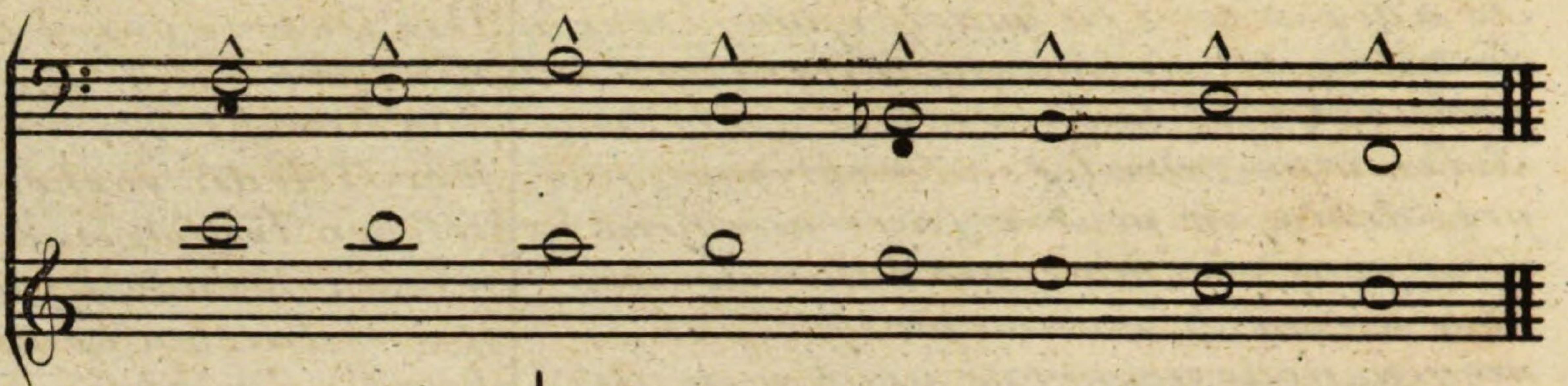
Gamme de Ré majeur. D dur.



Gamme de Sol majeur. G dur.



Gamme d'Ut majeur.
C dur.



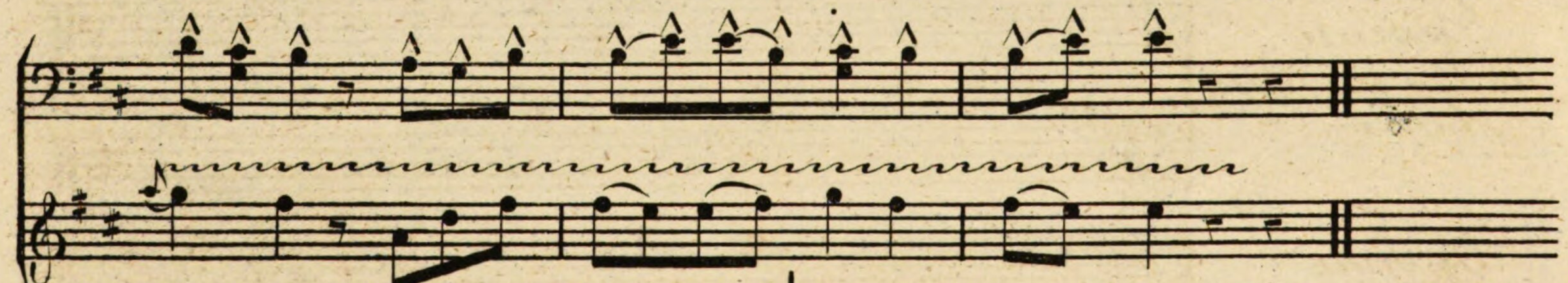
Je me garderai bien de multiplier ici les explications; chacun pourra les faire à sa fantaisie; je donnerai seulement encore un passage de Barthelemont qui produit un joli effet. Il est comme les précédents à la 3me position.

Ich überlaße es dem Belieben eines jeden diese Tonleitern zu vervielfältigen und gebe hier eine Paßage von Barthelemont welche eine sehr gute Wirkung thut. Sie steht in der 3n Position wie die vorigen.

Sons harmoniq: Harmonische Töne.
Effet à l'oreille. Würkung.







On peut très-bien jouer du Violoncelle sans faire des sons harmoniques; on les rencontre même aujourd'hui beaucoup plus rarement qu'autrefois, mais comme celui qui aime à bien connaître son instrument, ne veut rien négliger, j'ai crû ne pouvoir pas me dispenser de donner cet article.

Man kann auch ohne die Kenntniß der harmonischen Töne ein guter Violoncellist seyn, diese Spielart ist heut zu Tage auch nicht mehr so gebräuchlich wie ehedem; für diejenigen aber welche ihr Instrument vollkommen kennen lernen wollen, glaubte ich mich dieses Abschnitts nicht überheben zu dürfen.

Titre 10.
De la double Corde.

Article 1.
De la Tierce, suite de Tierces.

Rien de plus agréable à l'oreille que les suites diatoniques des tierces, mais malheureusement ces suites sont très-difficiles sur le Violoncelle, sur-tout dans le manche; il n'y a qu'à la première position qu'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main, et cela parcequ'on se sert de la corde à-vide; passé cela, il faut absolument sauter la main à chaque tierces qui se suivent, ce qui rend la liaison et la continuité de sons extrêmement difficiles; cependant avec beaucoup d'adresse, on peut les faire, mais le changement de main exige toujours un tems; aussi ne se font-elles bien sur cet instrument qu'un peu lentement. La seconde difficulté qui se présente, est que comme elles sont presque alternativement majeures et mineures, et qu'elles ne peuvent se faire que des premiers et quatrièmes doigts, il se trouve que ces deux doigts sont une fois à la distance l'un de l'autre, d'un ton et demi; et l'autre fois de deux tons, suivant que le ton et la succession de tierces l'exigent, ce qui en rend l'exécution très-difficile pour la justesse.
Voyons la gamme des tierces en Ut.

10ter ABSCHNITT.
Über die Doppelgriffe.

1ter ARTIKEL.
Von den Terzen, oder Terzenfolgen.

Nichts wirkt angenehmer auf das Gehör als eine diatoniſche Terzenfolge aber leider iſt ſie auf dem Violoncell ſchwer auszuführen beſonders ohne Aufsatz des Daumens; nur in der 1ten Poſition kann man 2 Terzen hintereinander ſpielen, ohne die Hand zu verrücken, weil die leeren Saiten zu gebrauchen ſind; über dieſe hinaus muß bey jeder folgenden Terze die Lage der Hand verändert werden wodurch die Verbindung der Töne ſehr erſchwert wird; es gehört viele Geſchicklichkeit dazu, und das Verſchieben der Hand erfordert etwas Zeit; gut können ſie nur bey langſamem Zeitmaaß vorgetragen werden. Die andere Schwierigkeit iſt, daß die Terzen faſt immer zwiſchen großen und kleinen abwechſeln daß dazu nur der 1te und 4te Finger gebraucht werden kann, und dadurch dieſe beyden Finger bald 1 1/2 Ton bald 2 Töne von einander zu liegen kommen nachdem es die Terzenfolge mit ſich bringt, wodurch ein reines Spiel ſehr erſchwert wird. Hier folgen einige Tonleitern in Terzen.

Double Gamme d'Ut majeur. C dur.



Double Gamme de Ré majeur. D dur.



Double Gamme de Mi bémol. Es dur.



En mineur, c'est absolument le même doigté, excepté cependant que quand le mode ne donne pas l'à-vide, on se sert du premier et du quatrième doigt, comme ci-dessus. Voyons la gamme d'Ut seulement; il seroit inutile d'en donner d'avantage, puisque c'est toujours la même chose.

In moll findet der nämliche Fingersatz Statt, außer daß wo die Tonart die leere Saite nicht zuläßt, der 1^{te} und 4^{te} Finger gebraucht wird wie oben. Da es mit allen Tonleitern ganz gleiche Bewandniß hat, so führe ich nur ein Beispiel in C moll an.

Double Gamme d'Ut mineur. C moll.



On exécute quelquefois les gammes de tierces dans le manche, comme dans l'exemple suivant; mais ceci n'est pas toujours praticable, par la raison que si le chant exige de l'égalité de son, la quantité d'à-vides qui se rencontrent, s'y oppose, attendu que l'à-vide à toujours le son plus fort et plus aigre que le ton pris avec le doigt. Comme dans cette manière de doigter, la note la plus aigue se fait quelquefois sur la corde la plus grave, et la plus grave sur la corde la plus aigue; j'indiquerai au dessus, ou au dessous de la note, la première corde par un trait —; la seconde, par deux =; la troisième par trois ≡; et la quatrième par quatre ≣.

Die Tonleitern in Terzen ohne Aufsatz des Daumens, werden zuweilen wie nachstehendes Beispiel ausgeführt: diese Art ist aber nicht immer anwendbar, denn wenn der Gesang eine Gleichheit des Tons erfordert, so wird er durch die mehreren leeren Saiten gestört, weil diese einen viel stärkern und schneidendern Ton haben, als die mit den Fingern gegriffenen. Bey dieser Art Fingersatz wird der höhere Ton zuweilen auf der tieferen Saite und der tiefere auf der höheren Saite gegriffen: ich werde daher die 1^{te} Saite durch einen Strich —, die 2^{te} durch 2 =, die 3^{te} durch 3 ≡ und die 4^{te} durch 4 Striche ≣ bezeichnen.



Les notes où il n'y a pas de traits, se font naturellement, comme dans les gammes précédentes. Une fois qu'on se sert du pouce, il y a bien plus de resource, parcequ'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main. Voyons une gamme de tierces en Sol majeur sur les deux premières cordes; nous continuerons d'indiquer le pouce par un o.

Die Noten ohne obige Striche werden wie in den vorhergehenden Tonleitern gegriffen. Setzt man den Daumen auf so treten mehr Hülfsmittel ein denn man kann zwey Terzen nacheinander ohne Verschiebung der Hand spielen. Hier folgt eine Tonleiter in Terzen aus G dur auf den 2 ersten Saiten; das o bedeutet den Daumen wie vorher.

Gamme de Sol majeur. G dur.



La gamme qui suit commence tout de suite avec le pouce; elle se fait très bien et produit un bon effet.

Bey der folgenden wird der Daumen gleich aufgesetzt; sie ist leicht und macht eine gute Wirkung.

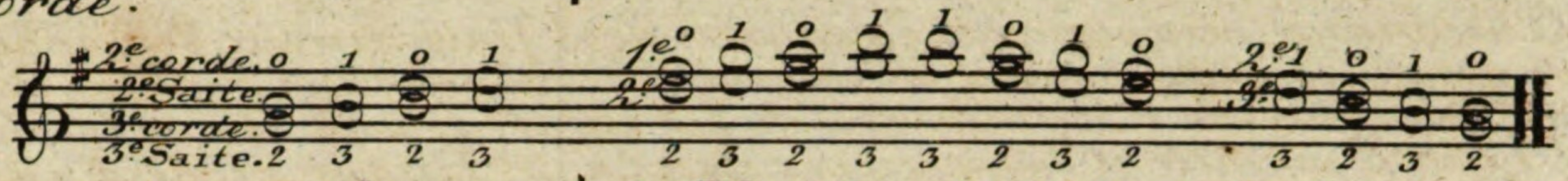
Gamme de Sol majeur. G dur.



On peut faire aussi la première gamme en Sol que je viens de donner ci-dessus, en mettant tout de suite le pouce, mais dans ce cas, il faut commencer par la seconde et la troisième corde.

Bey der ersteren Tonleiter in G kann der Daumen auch gleich aufgeſetzt werden, in dem Fall aber muß man auf der 2^{n} und 3^{n} Saite anfangen.

Exemple.
Beispiel.



En mineur cette gamme est beaucoup plus difficile, mais c'est le même doigté avec cette différence toutefois qu'on écarte et rapproche plus ou moins les doigts, selon que le mode l'exige.

In Moll hat dieſe Tonleiter viel mehr Schwierigkeiten der Fingerſatz iſt aber der nämliche mit dem Unterſchied daß die Finger nach Erforderniß ſich einander bald mehr bald weniger nähern.

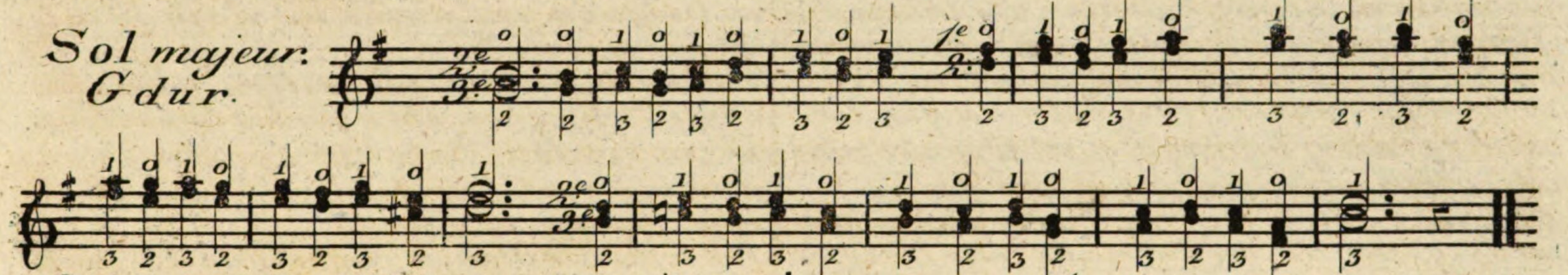
Gamme de Sol mineur.
Gmoll.



Voici une espèce de passage en montant et descendant, qui se fait assez bien.

Nachſtehendes Beiſpiel iſt ſowohl im Steigen als Niedergehen leicht zu ſpielen.

Sol majeur.
Gdur.



Cette même gamme se fait très-bien en La majeur, sur les deux mêmes cordes, la première et la seconde. Elle se fait également bien aussi en SI bémol.

Ebenso in A dur auf der 1^{n} und 2^{n} Saite. Desgleichen in B.

La majeur.
A dur.



Si bémol.
B dur.

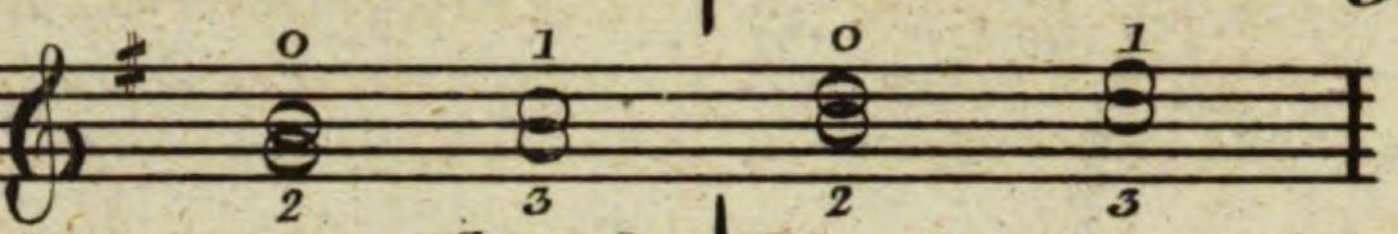


Ces suites de gammes en tierces sont très-difficiles, et ne sont pas même praticables partout de cette manière. Par exemple si on descend auprès du sillet, le premier et le troisième doigt ne peuvent pas s'écarter assez pour faire la tierce juste, ou il faudroit avoir la main d'une grandeur extraordinaire, alors ces doigtés ne pourroient servir qu'à quelques personnes.

Dieſe Terzenfolge iſt ſchwer und nicht einmal überall anwendbar z: B: am Sattel können ſich der 1te und 3te Finger nicht genug von einander entfernen um eine richtige Terze zu greiffen, man müßte denn eine außerordentlich große Hand haben, und ſo könnte dieſer Fingerſatz nur wenigen Perſonen dienen.

Exemple sur la première et la seconde corde.

Beispiel auf der ersten und zweyten Saite.



Quiconque essayera, cet exemple, demeurera convaincu qu'il est impossible de faire juste le second accord de La et Ut, avec le premier et le troisième doigt, à moins que l'on n'ait, ainsi que je l'ai dit, la main d'une grandeur extraordinaire il faut donc prendre ces tierces dans le manche avec le premier et le quatrième doigt, ou bien avec le pouce et le second doigt, sur la deuxième et troisième corde. J'ai indiqué ces deux manières dans les exemples précédents, et n'ai donné celui-ci que parceque j'ai rencontré des personnes, qui, voyant que les suites de tierces se faisoient plus facilement, en employant le pouce, les suivoient d'un bout à l'autre du manche, s'inquiètant peu de la justesse, ce qui n'est cependant pas indifférent. Je pourrai bien présenter des choses difficiles, mais j'aurai soin de n'en pas présenter d'impossible, comme on en rencontre de tems en tems, attendu que les choses contre la main sont toujours mal exécutées, même par les plus habiles. En voilà assez sur les tierces puisqu'elles se doigtent de même dans tous les tons.

Nach einem Versuche wird man sich überzeugt finden, daß es unmöglich ist C und A zugleich mit dem 1^{n} und 3^{n} Finger richtig zu greiffen wenn man keine Hand von ungewöhnlicher Größe hat. Dergleichen Terzen müßen mit dem 1^{n} und 4^{n} Finger oder mit dem Daumen und 2^{n} Finger auf der 2^{n} und 3^{n} Saite gegriffen werden. Ich habe zweyerley Verfahrungsarten in den vorhergehenden Beispielen angegeben und führte dieses letztere nur darum an, weil ich Personen kennen lernte welche die Terzen von einem Ende des Halses zum andern durch Hülfe des Daumens, als eine sehr bequeme Art, spielten, ohne Rücksicht auf die Richtigkeit derselben zu nehmen und dieses ist doch keine Nebensache. Unter meinen Vorschriften wird man zwar Schweres aber nichts Unausführbares finden. Sätze gegen die Hand werden auch von den Geschicktesten übel vorgetragen. Ich schließe diesen Artikel da die Applicatur in allen Tonarten die nämliche ist.

Article 2.

Tierces et Secondes.

2^{ter} ARTIKEL.

Terzen und Secunden.

Nous allons voir à présent quelques suites de tierces et secondes, qu'on employe souvent dans des passages; elles se font avec le pouce et le second doigt.

Nachstehende Folgen von Terzen und Secunden kommen häufig vor; man bedient sich dabey des Daumens und des 2^{n} Fingers.

Exemple. Beispiel.



Suite de Tierces et Secondes. | Terzen- und Secundenfolge.

en Ré majeur. D dur.



On descend le pouce, et après, le deuxième doigt alternativement. En descendant le pouce on a la seconde, et en approchant le deuxième doigt, on se retrouve à la tierce; il faut bien faire attention à la justesse.

Voyons le même passage en mineur; c'est absolument le même doigté; il n'y a que l'éloignement réciproque des doigts qui change, à cause du mode.

Der Daumen geht zuerst eine Stuffe abwärts, dann der 2e Finger, und so abwechselnd. Der abwärtsgehende Daumen trifft auf die Secunde welche sich durch das Beyziehen des Fingers wieder in eine Terze verwandelt; man bemühe sich rein zu greiffen.

Nämliches Beispiel in Moll; der Fingersatz bleibt der nämliche, nur die wechselseitige Entfernung der Finger von einander verändert sich.

Exemple en Ré mineur. D moll.



La même suite un peu plus compliquée. | Gleiche Tonfolge weiter ausgeführt.



Article 3. | 3ter ARTIKEL.

Suite de Tierces, Secondes et Sixtes. | Terzen-, Secunden- und Sextenfolge.

Exemple en Ré majeur. D dur.



J'ai écrit ces accords en Ré majeur pour faciliter la justesse, ce ton étant un des plus sonores. Ceux qui se seront exercés dans ce ton pourront alors répéter aisément les mêmes suites d'accords dans d'autres tons, puisque c'est toujours le même doigté.

Ich habe D dur als eine der klingendsten Tonarten gewählt, um das Reingreiffen zu erleichtern. Wer sich in diesem Tone geübt hat, kann leicht diese Vorschrift auf die andern Tonarten anwenden, da der Fingersatz der nämliche bleibt.

Article 4.

Suite de Tierces et Sixtes.

On employe aussi des suites de tierces et de sixtes, qui ſont un très-bon effet, et qui s'exécutent facilement.

Exemple en Sol majeur G dur.





On fait dans l'exemple précédent, ainsi que dans l'exemple suivant, une tierce et une sixte sans déranger la main. Le trait que j'ai tiré sur deux accords de suite, indique la même tenue de main.

Exemple en Sol mineur. G moll.





On trouvera peut-être que d'avoir doigté dans l'exemple précédent, du troisième doigt, le Mi bémol qui est la seconde note de la seconde mesure, et que j'ai marqué avec ce signe ※. On trouvera peut-être, dis-je, ce doigté un peu compliqué. Je conviens qu'il semble un peu sortir de la règle générale, mais cela empêche de sauter le quatrième doigt qui passe la note d'après, sur la seconde corde, un demi-ton plus haut. Cependant celui qui feroit ce Mi bémol marqué de ce signe ※, avec le quatrième doigt, ne feroit pas une faute. Le voici écrit.

4ter ARTIKEL.

Terzen-und Sextenfolge.

Dieſe ſind gebräuchlich, machen eine gute Wirkung und ſind leicht auszuführen.

Jn dieſem und dem folgenden Beiſpiele werden 1 Terze und 1 Sexte die aufeinander folgen ohne Verrückung der Hand gegriffen. Der Strich welcher 2 Doppelgriffe verbindet, bedeutet die nämliche Lage der Hand.

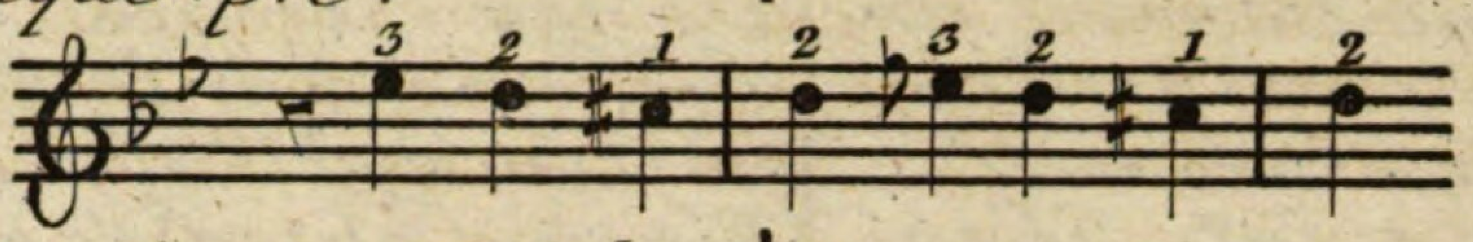
Man wird vielleicht den Fingerſatz des vorhergehenden Beiſpiels wo ich die 2te Note im 2ten Tackt ES durch den 3ten Finger nehmen laße (ſiehe das Zeichen ※) ſchwierig finden. Es ist auch gegen die allgemeine Regel, der 4te Finger welcher die folgende Note auf der 2ten Saite 1/2 Ton höher nehmen ſoll, wird dadurch verhindert ſeine Lage zu verändern. Jndeßen iſt es kein Fehler das ES mit dem 4ten Finger zu greiffen.

Wie hier.



Je laisse ceci au jugement des professeurs: je vais cependant présenter un cas où il est indispensable de doigter de cette manière; c'est dans celui de la tierce diminuée, non pas en accord, mais diatonique p. E.

Der Lehrer mag darüber entscheiden: in dem nachstehenden Fall ohne Doppelgriffe aber ist dieser Fingersatz unvermeidlich, nämlich bey der verminderten Terze. Z. B.



La distance de l'Ut dieze au Mi bémol, s'appelle tierce diminuée. Voyons par la double corde, si l'on n'est pas forcé de doigter de cette manière.

Die Entfernung des Cis von Es ist eine verminderte Terze. Man untersuche ob man bey folgenden Doppelgriffen nicht zu diesem Fingersatz gezwungen wird.

Exemple. — Beispiel.



Cet article appartient plus à la sixte qu'à la tierce; j'y ai été entrainé. On retrouvera ce doigté à la gamme de sixtes mineures.
Ayant donné une idée suffisante des tierces et secondes, nous passerons à la quarte.

Dieser Artikel gehört mehr unter die Sexten als unter die Terzen, ich wurde unwillkührlich darauf geführt; man findet diesen Fingersatz bey den kleinen Sexten wieder.
Dieß sey genug über die Terzen und Sexten; wir gehen zu den Quarten über.

Article 5.
De la Quarte.

On se sert de la quarte dans la double corde en passant, mais on en fait rarement des suites, attendu que ces suites sont dures; elles ne sont supportables qu'accompagnées; alors elles font un bon effet.
Je vais en présenter une très petite suite, pour en donner une idée, et l'on verra que les quartes, entendues sans accompagnement, n'ont rien d'agréable.

5ter ARTIKEL.
Von den Quarten.

Quarten kommen bey den Doppelgriffen selten und nur im Vorbeygehen vor; ihrer Härte wegen läßt man sie selten aufeinander folgen, die Begleitung allein macht sie erträglich und verschafft ihnen eine gute Wirkung.
Jch stelle hier eine kleine Quartenfolge als Beispiel auf. Man wird finden daß dieselben ohne Begleitung nicht angenehm klingen.



Je me garderai bien de donner ici des gammes par quarte, ainsi que par quinte et septième; ceux qui auroient la bonté de les exercer, n'y pourroient rien gagner que de se gâter et s'endurcir l'oreille.

Beispiele über Quarten, Quinten und Septimen in Doppelgriffen aufzustellen erlaße man mir. Wer sich damit plagen will wird keinen Nutzen davon tragen als ein verdorbenes Gehör.

Article 6.
De la Quinte.

La quinte juste étant l'accord du Violoncelle, ou pour mieux dire, les quatre cordes du Violoncelle étant accordées par quinte, il en résulte que toutes les fois que le même doigt sera posé sur deux cordes, on aura une quinte. Le pouce posé sur deux cordes, donne aussi la quinte. On peut dire, dans ce cas, que c'est un sillet mobile.

6ter ARTIKEL.
Von der Quinte.

Da das Violoncell quintenweise gestimmt wird, so giebt jeder auf 2 Saiten zugleich niedergedrückte Finger ebenfalls eine Quinte. Ebenso der auf 2 Saiten gesetzte Daumen welcher hier wieder als beweglicher Sattel dient.

Article 7
De la fausse Quinte.

7ter ARTIKEL.
Von der verminderten Quinte.

Fausse Quinte.
Verminderte Quinte:



L'accord de la fausse quinte se prend toujours avec le second et le troisième doigt croisé par dessus, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus; attendu que généralement cet accord se sauve par la tierce majeure ou mineure, comme on verra par les exemples suivants.

Bey Doppelgriffen wird die verminderte Quinte, wie hier, immer durch den 2ten und 3ten Finger welche sich kreutzen gegriffen; weil sich dieselbe gewöhnlich in die große oder kleine Terze auflößt, wie sich aus nachstehenden Beispielen ergiebt.

Fausse Quinte sauvée par la Tierce majeure.

Verminderte Quinten durch die große Terze aufgelößt.



Fausse Quinte sauvée par la Tierce mineure:

Verminderte Quinten durch die kleine Terze aufgelößt.



On voit que ce sont toujours les mêmes doigts, en majeur ou en mineur.

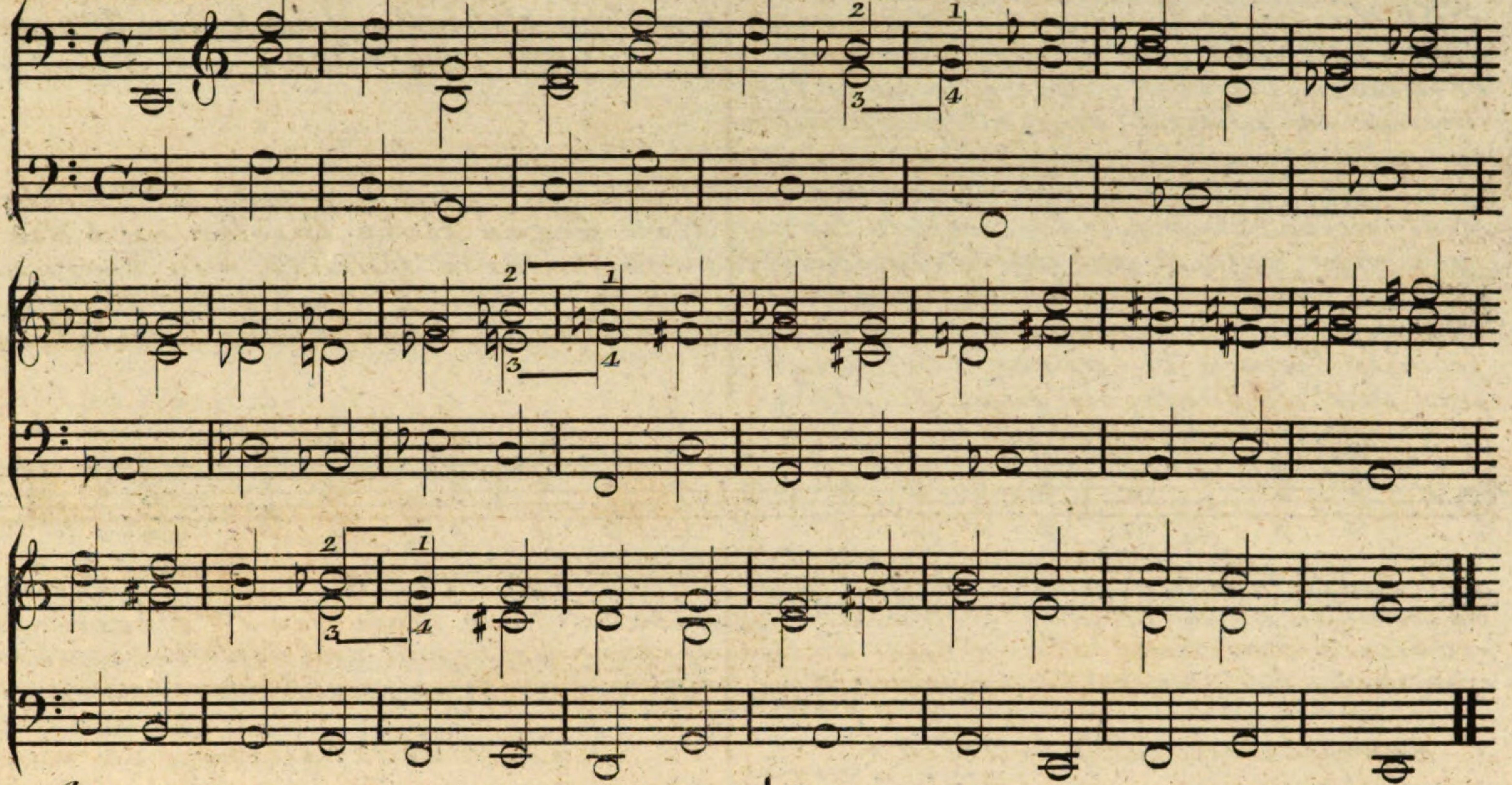
Der Fingersatz bleibt derselbe in Dur und Moll.

Apperçu en raccourci de quelques fausses Quintes, sauvées par la Tierce.

Kurze Übersicht von verminderten Quinten, durch die Terze aufgelößt.

Je les accompagnerai pour que la marche en soit moins dure et moins monotone.

Die Begleitung soll das eintönige und Harte in denselben verbeßern.



Ayant dit une fois que la fausse quinte se doigte des deuxième et troisième doigts, j'ai cru inutile de marquer ici les doigts. On peut voir par cet apperçu, que les fausses quintes doivent toujours se prendre des deuxième et troisième doigts, et il me semble inutile de présenter toutes les fausses quintes qui se trouvent dans l'étendue du manche puisque c'est toujours la même chose. Il y a bien quelques exceptions à cette règle, mais elles sont très-rares; en voici une, par exemple dans le cas d'une espèce de chant de Basse sur une tenue.

Da der Fingersatz schon vorher bestimmt worden ist, so ist die Bezeichnung deßelben hier unterblieben. Aus obigem ergiebt sich daß die verminderten Quinten immer durch den 2ten und 3ten Finger gegriffen werden müßen, sie mögen sich auf dem Griffblatte befinden wo sie nur wollen, es findet immer gleiches Verfahren statt. Einige Ausnahmen giebt es wohl, aber sie sind selten; wie z: B: bey aushaltenden Noten über einer Art von Baßgesang.

Exemple.
Beispiel.





On voit clairement qu'on ne prend ce doigté que pour pouvoir soutenir la tenue, comme elle est marquée à la première ligne, puisqu'il faut sortir en quelque façon de la règle du doigté, en faisant Sol, Fa dièze et Sol du même second doigt, ainsi qu'il est marqué dans l'exemple ci-dessus; on voit aussi que pour terminer la phrase, on finit par prendre la fausse quinte par les deuxième et troisième doigts. Au reste, si elle étoit notée comme à la seconde ligne, note pour note, et que quelqu'un la doigtât, en prenant toujours la fausse quinte des deuxième et troisième doigts, comme je vais l'écrire ci-après, il n'aurait pas fait de faute, ni mal doigté.

Man ſieht deutlich daß dieſer Fingerſatz durch die auszuhaltende Note veranlaßt wird, und man gezwungen ist G, Fis und G gegen die Regel mit dem 2^{ten} Finger zu greiffen, auch wird die verminderte Quinte bey dem Schluße durch den 2^{ten} und 3^{ten} Finger gegriffen.

Wollte jemand bey der 2^{ten} Zeile Note gegen Note ſpielen und die verminderte Quinte wie hierunten mit dem 2^{ten} und 3^{ten} Finger greiffen, ſo wäre dieſes kein Fehler.



Il faut pourtant convenir que pour la tenue, le premier doigté est indispensable, et que dans le cas d'une batterie vive, il est aussi très-avantageux.

Indeßen wird man zugeben daß eine anzuhaltende Note den 1^{ten} Fingerſatz nothwendig macht und derſelbe bey schnell abgestoſsenen Harpeggien ſehr zweckmäſsig ist.

Exemple de la Batterie.

Zum Beispiel.



Article 8
De la Quarte superflue. (Triton)

8ter ARTIKEL.
Von der übermäsigen Quarte. (Triton)



ou
oder



On voit que cet accord positivement le même, se prend des deux manières.

Man ſieht daß der nämliche Doppelgriff zweyerley Fingerſatz hat.

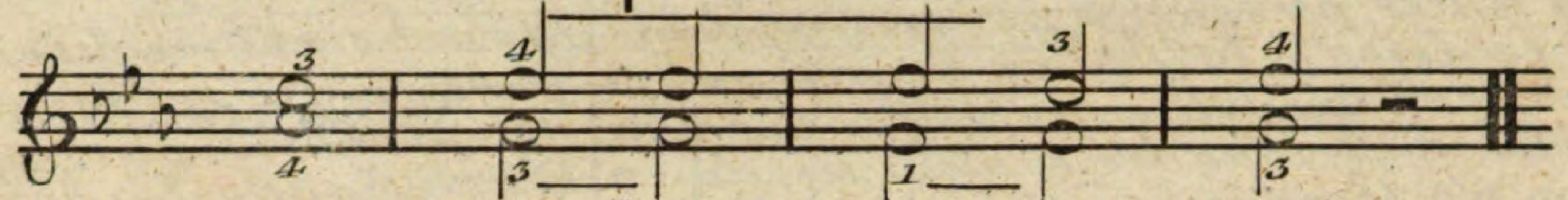
Cela dépend de ce, qui le suit; par exemple, on le prend des premier et deuxième doigts, si on a le passage suivant.

Dieser wird durch die darauf folgenden Noten bestimmt; bey dem folgenden Beispiele ist der 1te und 2te Finger erforderlich.



On le prendra au contraire du 3e et 4e doigt, si on a la définition suivante.

Hier aber der 3te und 4te Finger.



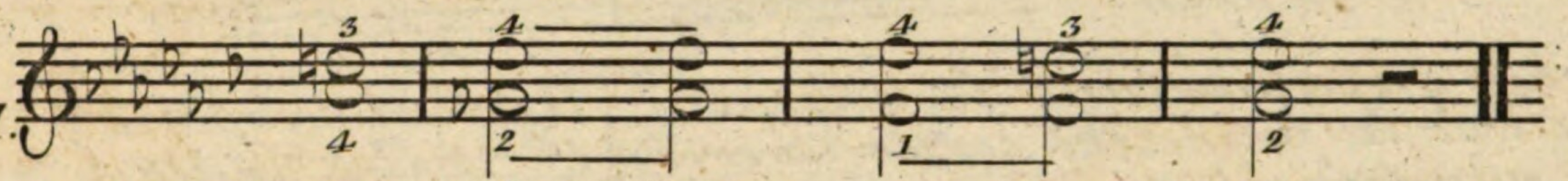
Les deux manières de prendre la quarte superflue ont été traitées dans les deux exemples ci-dessus, en majeur; elle se prend de même en mineur.

Beide Arten des Fingersatzes bey übermäßigen Quarten sind in Dur wie in Moll anwendbar.

1re manière. en mineur. 1te Art, in Moll.



2me manière. en mineur. 2te Art, in Moll.



Cet accord se prend des deux manières, dans tous les tons et dans toutes les parties du manche. Je vais en donner un apperçu.

Dieser Doppelgriff mag in dem Umfange des Violoncells vorkommen wo er nur immer will, so finden beide Arten Statt. Z.B.

Ré majeur. D dur.



Fa mineur. F moll.



Sol majeur. G dur.



Si bémol mineur. B moll.



On pourroit répéter ces exemples à l'infini; c'est-à-dire, autant de fois que cet accord peut se trouver dans toute l'étendue du manche; mais ce seroit toujours la même chose.

Il y a encore trois quartes superflues qui se font avec les à-vides; mais elles ne peuvent être resolues qu'en majeur.

Eine weitere Ausführung auf den ganzen Umfang des Violoncells halte ich für unnöthig, da der Fingersatz unverändert bleibt.

Die leeren Saiten geben noch 3 übermäsige Quarten, die sich aber nur in Dur auflößen laßen.

Article 9.

De la différence du doigté de la Quarte superflue et de la fausse Quinte.

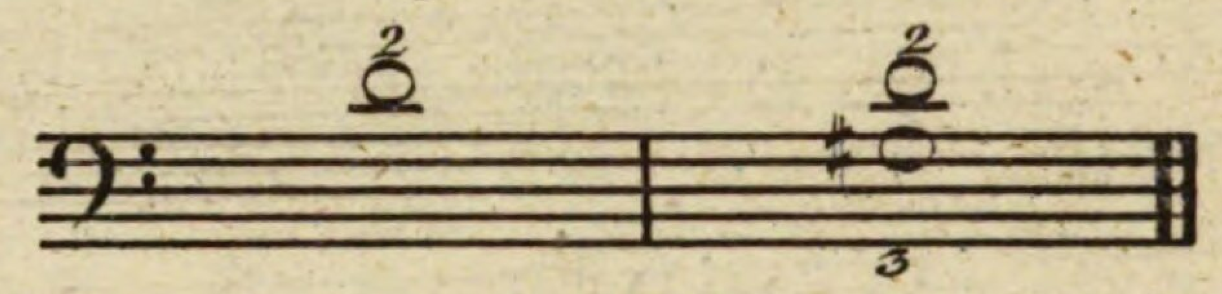
Il y a des personnes qui confondent, pour le doigté, la fausse quinte avec la quarte superflue, parceque ces deux accords sont, tous les deux, à la distance de trois tons entiers, et qu'ils se prennent de même, en mettant un doigt sur une corde aigue, et croisant par dessus celui qui vient immédiatement sur la corde d'à côté plus grave.

9ter ARTIKEL.

Über den Unterschied des Fingersatzes, zwischen der übermäsigen Quarte und der verminderten Quinte.

Manche verwechseln bey dem Fingersatz die verminderte Quinte mit der übermäsigen Quarte, weil die Entfernung beider 3 ganze Töne beträgt; und in beiden Fällen sich die Finger bey dem Aufsatz des einen auf der höhern Saite und des andern auf der darnebenliegenden tiefern, kreutzen.

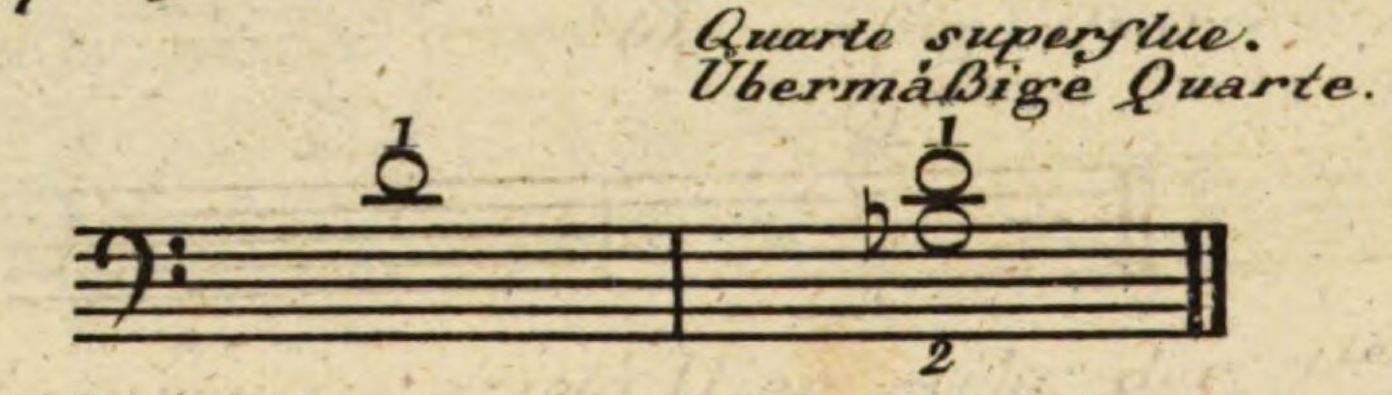
Exemple.
Beispiel.



On voit qu'en mettant le second doigt sur la première corde en croisant par dessus le troisième sur la seconde corde, on a eu la fausse quinte. Voyons la quarte superflue.

Hier steht der 2te Finger auf der 1ten Saite, und der 3te durchkreutzt denselben unten auf der 2ten Saite.

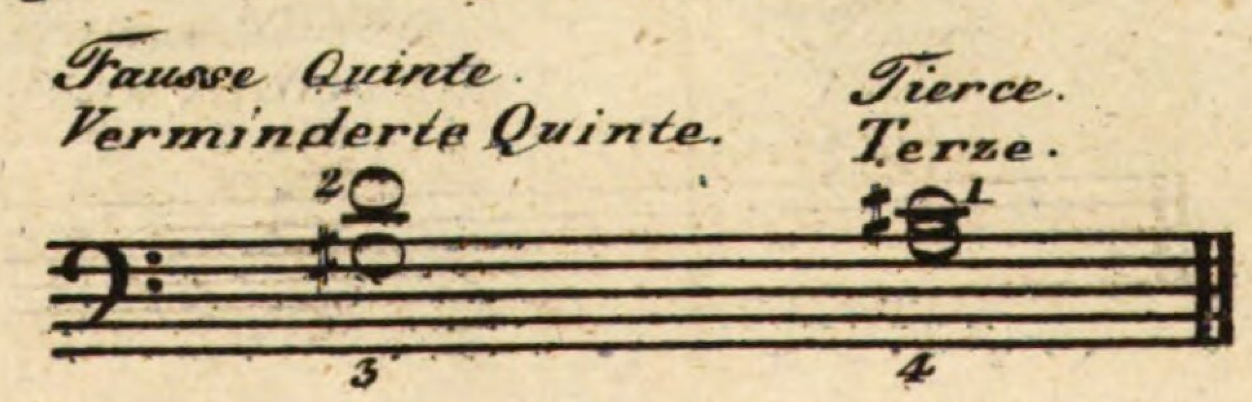
Exemple.
Beispiel.



On voit qu'en posant le premier doigt sur la première corde, qui est la plus aigue du Violoncelle, et croisant par dessus le second doigt qui est celui qui vient immédiatement après, sur la corde d'à côté, on a eu la quarte superflue. Voila certainement une grande ressemblance dans le doigté de ces deux accords; mais pour peu qu'on ait d'habitude du Violoncelle, on n'en confondra jamais le doigté, et cela par la raison que les résultats en sont tout-à-fait différents. La fausse quinte se sauve par la tierce. Voyez l'exemple suivant.

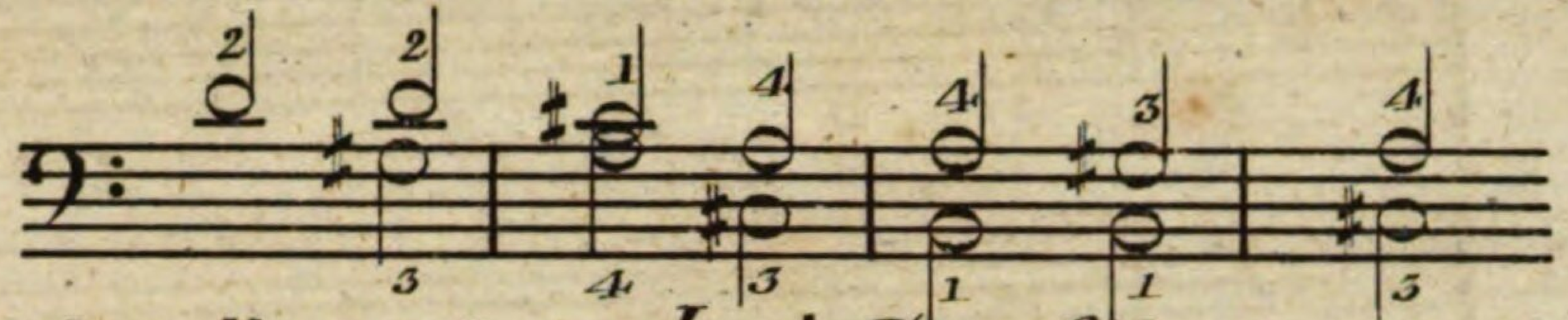
Hier steht der 1te Finger auf der höchsten Saite und wird unten durch den darauf folgenden 2ten Finger welcher auf die 2te Saite zu stehen kommt, durchkreutzt.
Der Fingersatz bey diesen beiden Intervallen gleicht sich unstreitig sehr bey nur weniger Übung auf dem Violoncell aber, wird man sich keine Verwechselung zu Schulden kommen laßen, denn sie unterscheiden sich durch die Auflösung. Die verminderte Quinte geht in die Terze über.

Exemple.
Beispiel.



Et si on prenoit cet accord de fausse quinte du premier et du deuxième doigt, comme la quarte superflue, on n'auroit plus cette tierce dessous la main, ce qui seroit très-mal-adroit. Voyons les resultats de la fausse quinte, toujours sur le même Ré.

Würde man diese nach Art der übermäsigen Quarte durch den 1ten und 2ten Finger nehmen wollen, so fiele die darauf folgende Terze sehr ungeschickt aus. Wir wollen beobachten wo uns die falsche Quinte vom D aus hinweißt.



Elle nous mène naturellement en La. Voyons à-prèsent les résultats de la quarte superflue partant toujours du même Ré.

Sie führt uns in A.

Die übermäsige Quarte von D aus



Elle nous mène naturellement en Mi bémol. Voici la seconde manière de prendre le même accord.

führt uns in Es. Anderer Fingersatz für diesen Doppelgriff.



Parceque la quarte superflue se prend de deux manières, ainsi que je l'ai dit plus haut, au lieu que la fausse quinte ne se prend que d'une, ainsi que je l'ai dit aussi. Je m'en vais faire voir actuellement deux quartes superflues et une fausse quinte dans la même position, et elles se trouveront avec leurs doigtés, comme je l'ai indiqué.

Denn die übermäßige Quarte hat 2 Arten, die verminderte Quinte aber nur eine Art des Fingersatzes, wie schon gesagt worden ist. Ich stelle hier 2 übermäßige Quarten und eine verminderte Quinte in der nämlichen Position auf, welche den vorgeschriebenen Fingersatz bestättigen.



Ces trois accords donnés comme les voici, sont extrêmement durs, mais si on les sauve, c'est-à-dire, si après la quarte superflue, on donne la sixte, et après la fausse quinte, la tierce, alors ils deviennent doux. En voici un exemple en observant qu'on ne doit jamais quitter la position.

Diese 3 Doppelgriffe klingen sehr hart, läßt man sie sich aber auflößen, d:h: auf die übermäßige Quarte, eine Sexte und auf die verminderte Quinte eine Terze folgen, so wird ihr Klang gemildert. Hier ein Beispiel bey welchem die nämliche Position beybehalten werden muß.



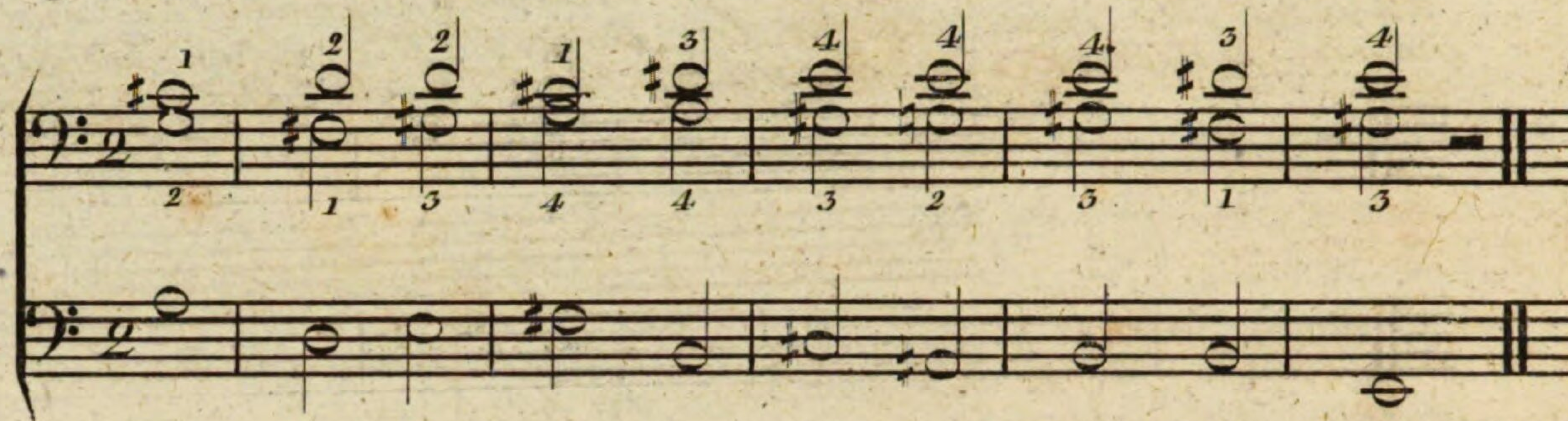
Ceci peut se faire aussi majeur et mineur à la même position; je vais en donner quelques exemples pour faire voir en même tems, très en racourci,

Die Position bleibt in Dur und Moll gleich; es folgen hier einige Beispiele welche zugleich zum Beweiße dienen sollen, daß man vielerley

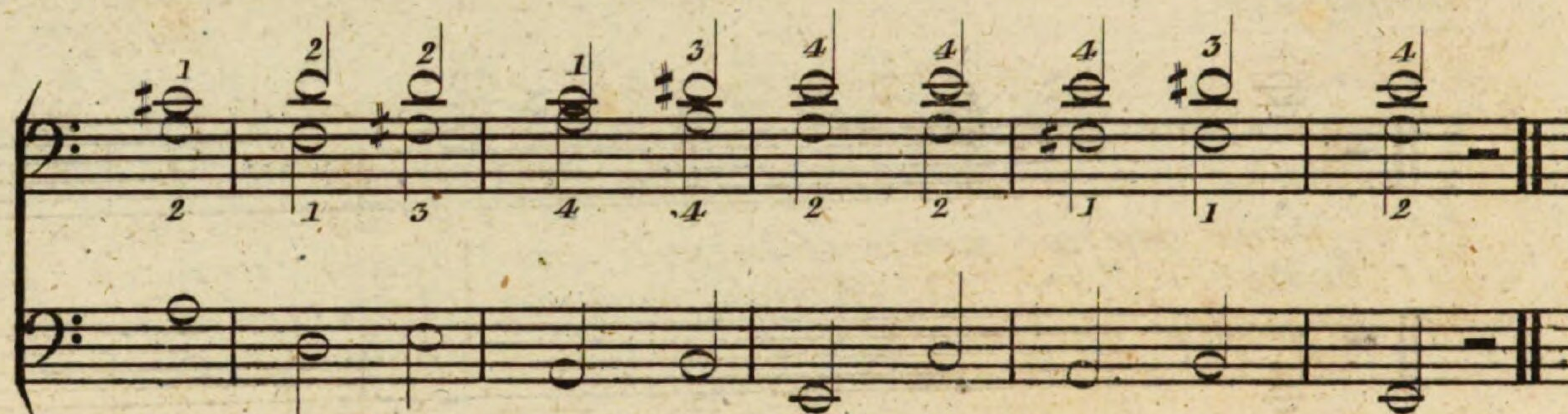
que l'on peut faire assez de choses sans déranger la main.
Nous sommes toujours à la seconde position.

ſpielen kann, ohne die Lage der Hand zu verändern.
Jmmer in der 2ten Position.

Exemple en Majeur.
in Dur.



Exemple en Mineur.
in Moll.

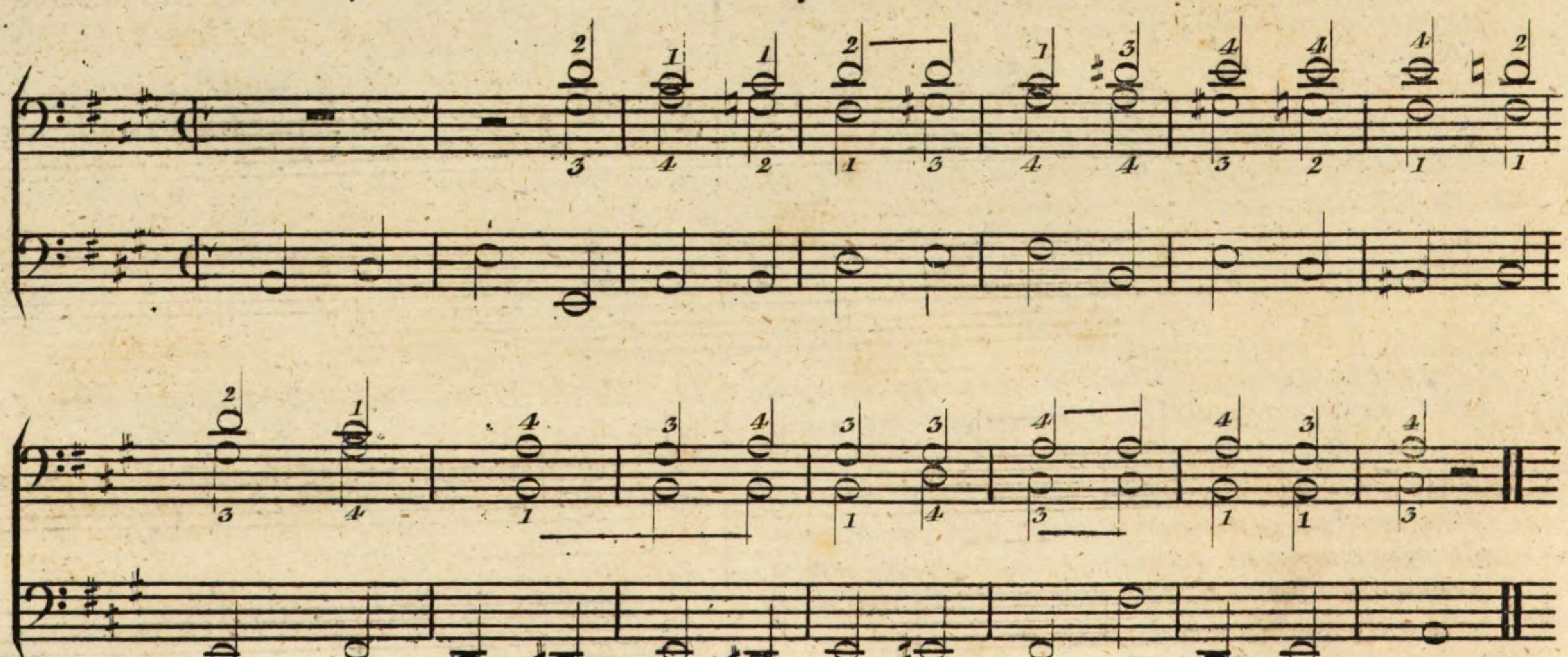


Autre exemple plus étendu.

Toujours même position du commencement à la fin.

Weiter ausgeführtes Beiſpiel.

Jn der nämlichen Poſition von Anfang bis zu Ende.



On trouve souvent des suites chromatiques de fausses quintes et de quartes superflues. En voici un exemple.

Man findet oft chromatiſch fortſchreitende verminderte Quinten und übermäſsige Quarten. Hier ein Beiſpiel davon.

Exemple: **Beispiel.**



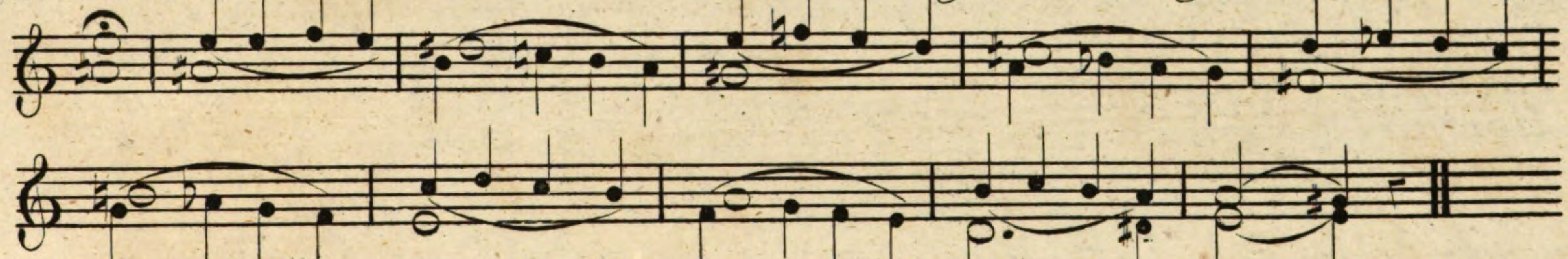
C'est principalement dans cette marche d'harmonie, que l'on trouve une extension du 4^{me} doigt. En voici un exemple.

Hauptsächlich in dieser Fortschreitungsart kommt das Ausstrecken des 4^{ten} Fingers häufig vor. z: B:



J'ai écrit ce passage note par note, pour pouvoir mieux en rendre le doigté; ordinairement il s'écrit de la manière suivante.

Zu mehrerer Deutlichkeit des Fingersatzes stehen diejenigen Noten hier in Viertel abgetheilt welche gewöhnlich auf folgende Art geschrieben werden.



Dans ce passage, on voit l'extension du quatrième doigt pour la seconde, et on ne peut pas la faire autrement. La fausse quinte se trouve prise, comme elle doit l'être, des deuxième et troisième doigts; la quarte superflue des premier et deuxième doigts, comme elle doit l'être aussi. Ainsi les principes se trouvent si naturellement dans ce passage, quoique assez compliqué par lui même, que je crois qu'il seroit difficile de le faire autrement, et que je pense aussi en avoir dit assez sur le doigté de ces deux accords.

In dieser Paßage kommt das Ausstrecken des 4^{n} Fingers bey der Secunde vor, welche nicht anders gegriffen werden kann. Die verminderte Quinte ist mit dem 2^{n} und 3^{n} Finger; die übermäßige Quarte mit dem 1^{n} und 2^{n} Finger gehörig bezeichnet. Obgleich diese Paßage nicht unter die leichten gehört so führt sie dennoch so natürlich auf meine Vorschrift hin, daß nach meiner Meinung keine andere Statt finden kann; auch glaube ich diesen Artikel hinlänglich erläutert zu haben.

Article 10.

De la Sixte, Suite de Sixtes.

Comme les sixtes se font très-bien sur le Violoncelle, surtout en majeur, et qu'elles produisent un bon effet, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article.
A la première position, on fait trois sixtes de suite, sans démancher.

10ter ARTIKEL.

Von der Sexte und Sextenfolge.

Die Sexten ſind besonders in Dur leicht zu greiffen und machen eine gute Wirkung, ich werde daher dieſen Artikel etwas umständlicher behandeln.
In der 1n Position kann man 3 Sexten nacheinander ohne Veränderung der Hand ſpielen.

Exemple.
Beispiel.



Mais si l'on veut doigter régulièrement les sixtes, on n'en doit compter que deux de suite à la même position, car pour la régularité du doigté, on est souvent obligé de supprimer, ou pour mieux dire, de ne pas employer la corde à-vide, c'est ce dont on se convaincra par les exemples suivants et plus encore par la pratique. Passons à la double gamme de sixtes en Ut majeur.

Will man aber einen regelmäsigen Fingersatz beobachten, so muſs man nur zwey Sexten auf eine Position nehmen, denn des regelmäſſigen Fingersatzes wegen ist man oft genöthigt die leeren Saiten zu vermeiden; man kann sich durch nachstehende Beyspiele und noch mehr durch eigene Erfahrung davon überzeugen.
Tonleiter in Sexten in C dur.

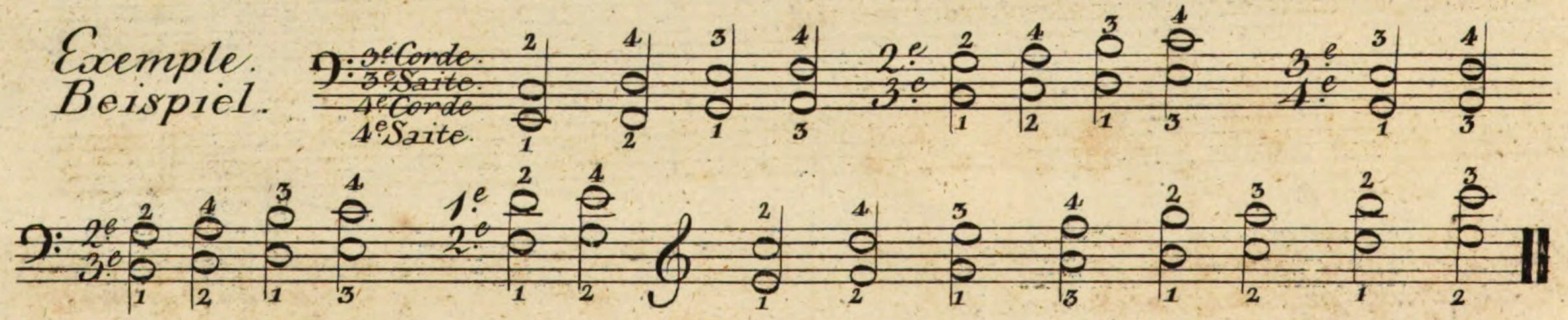
Exemple.
Beispiel.



Voyons différentes gammes dans le mode d'Ut.

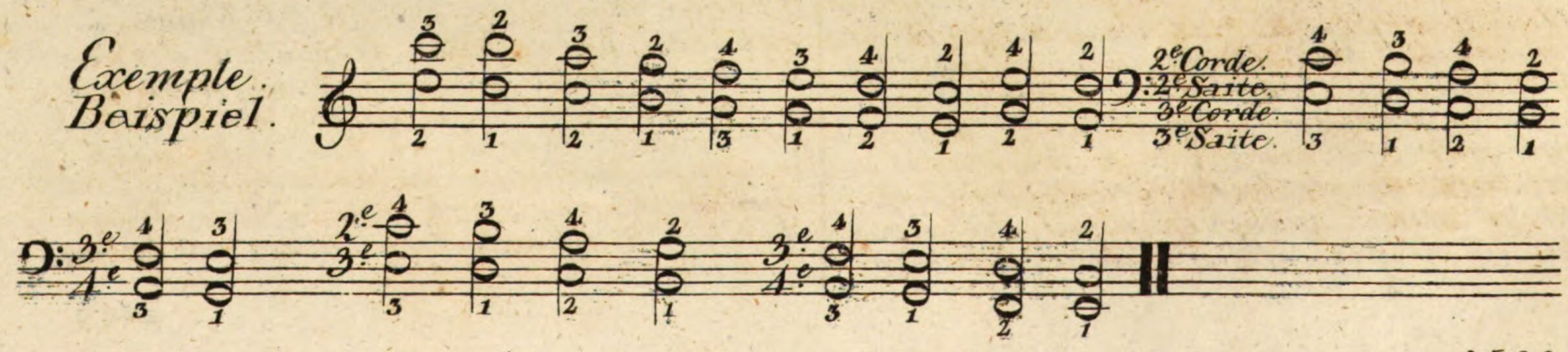
Verſchiedene Sextenfolgen in C.

Exemple.
Beispiel.



On descend de même (Abwärts ebenso.)

Exemple.
Beispiel.



En Ut mineur. Double gamme.

Elles sont beaucoup plus difficiles en mineur

In C moll.

Die Tonleitern in Moll sind schwieriger.

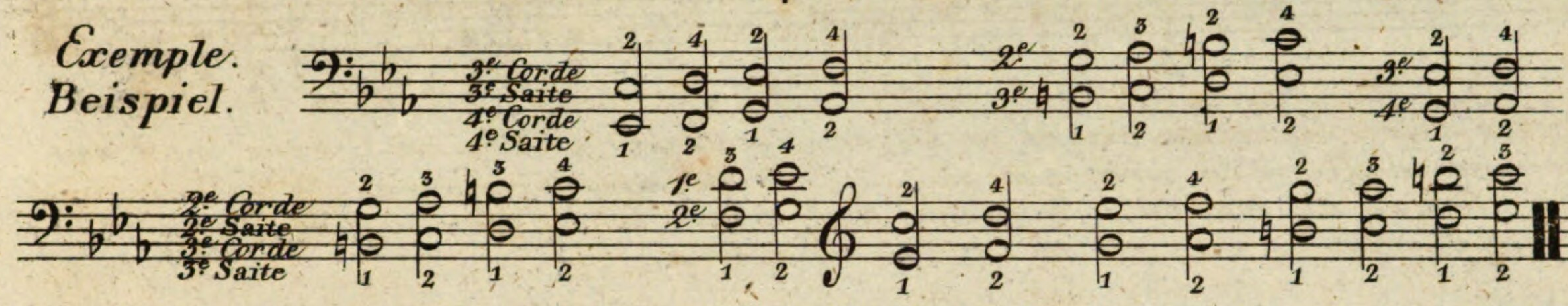
Exemple.
Beispiel.



Différentes gammes d'Ut mineur.

Verschiedene Tonleitern in C moll.

Exemple.
Beispiel.



On descend de même. | *Abwärts ebenso.*

Exemple.
Beispiel.

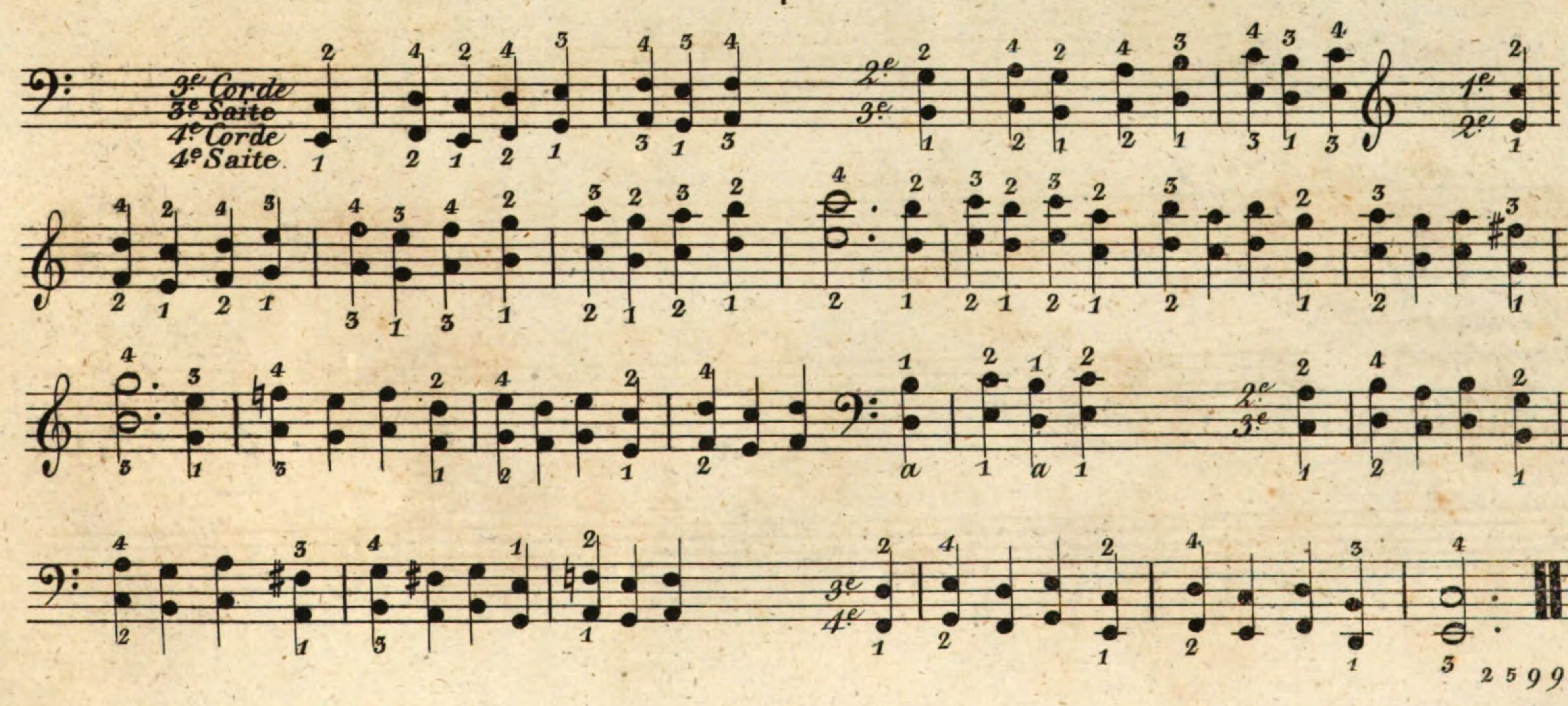


Petit exercice en montant et descendant.

Tendant à faciliter l'exécution des Sixtes.

Beispiel des Steigens und Fallens.

Zur Übung in den Sexten.



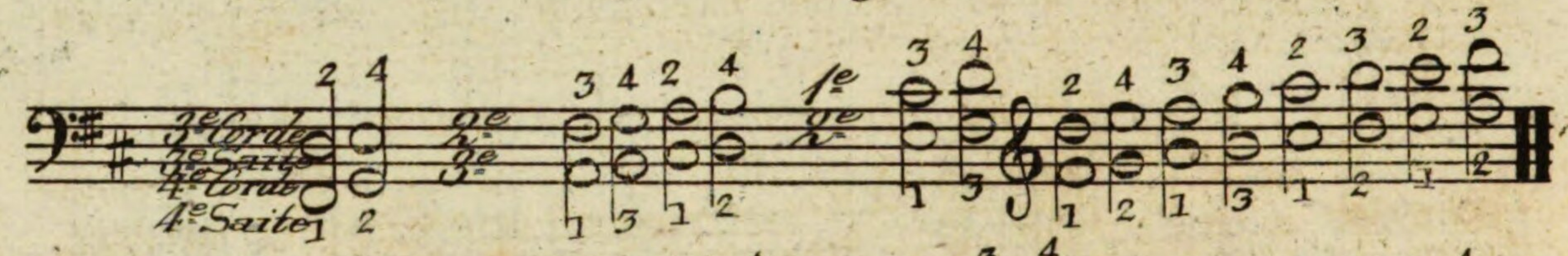
en Mineur.
in Moll.



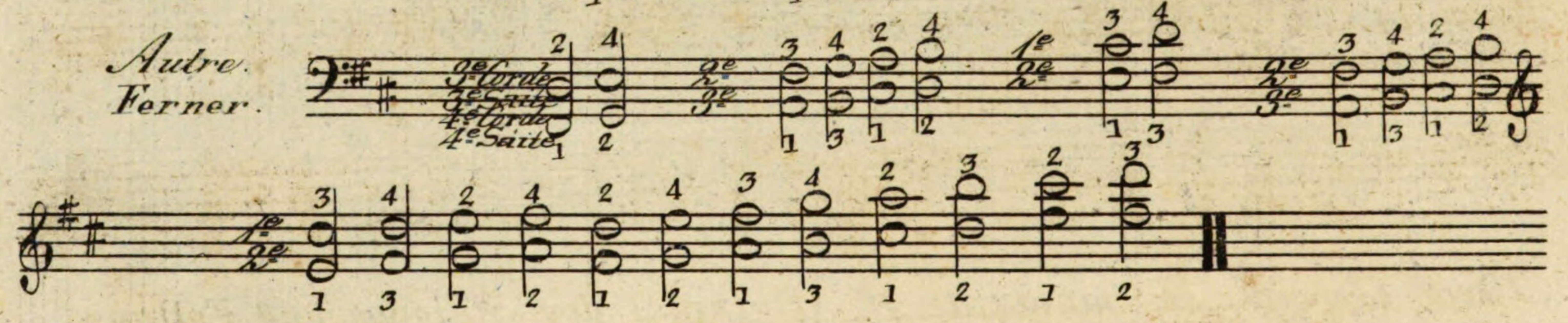
Après s'être beaucoup exercé en Ut, on passera en Ré et on verra que quoique l'on change de ton, on a toujours le même doigté.

Nach der Übung in C gehe man auf D über, der Veränderung des Tons ungeachtet behält man den nämlichen Fingersatz bey

Double gamme de Sixtes en Ré majeur.
D dur.

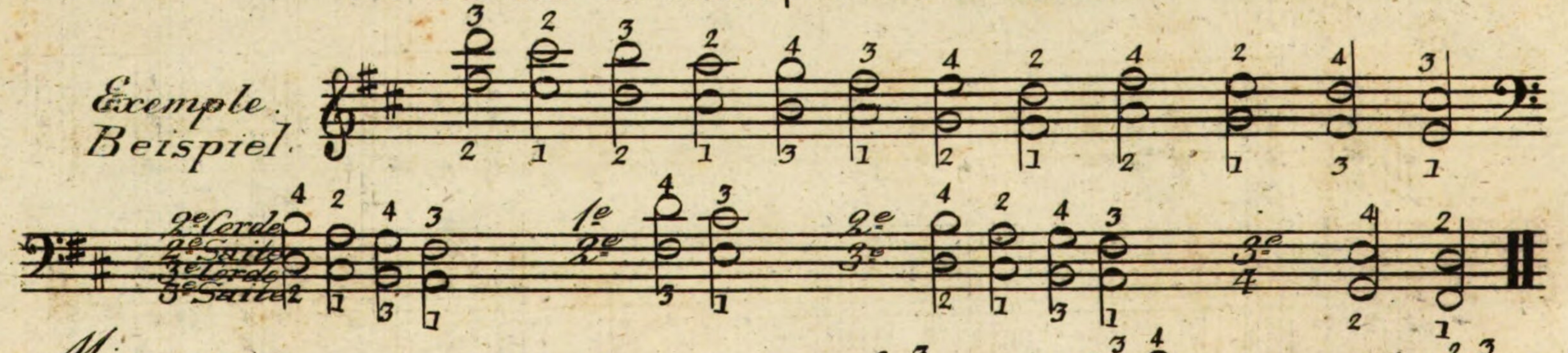


Autre.
Ferner.



On descend de même. | Abwärts ebenso.

Exemple.
Beispiel.



Mineur en montant.
Moll aufwärts.





Petit exercice en montant et descendant

Übungsbeispiel im Steigen und Fallen.



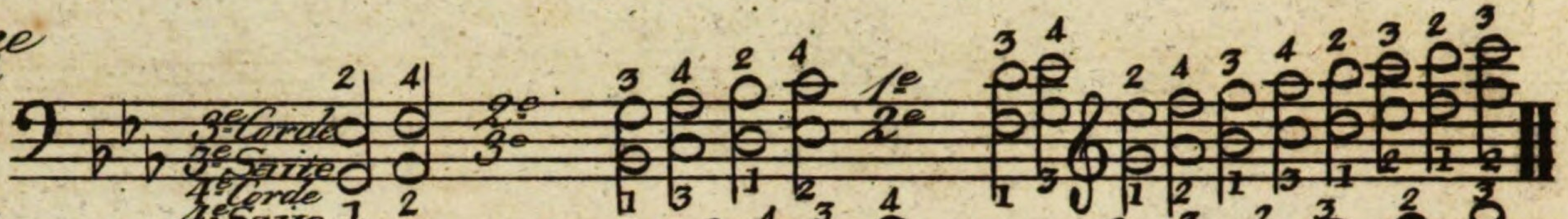
Ces gammes en Sixtes se doigtent de même dans tous les tons; celui qui les sera bien en Ut et Ré, majeur et mineur, pourra les exécuter aussi facilement dans tous les tons. Je vais cependant donner encore les gammes de Mi bémol majeur et de Fa majeur, et on verra que c'est toujours le même procédé.

Wer obige Beispiele von C und D in Dur und Moll spielet, kann die Anwendung davon auf alle übrigen Tonarten machen. Zum Überfluß folgen noch die Tonleitern von Es und F dur; das Verfahren bleibt das nämliche.

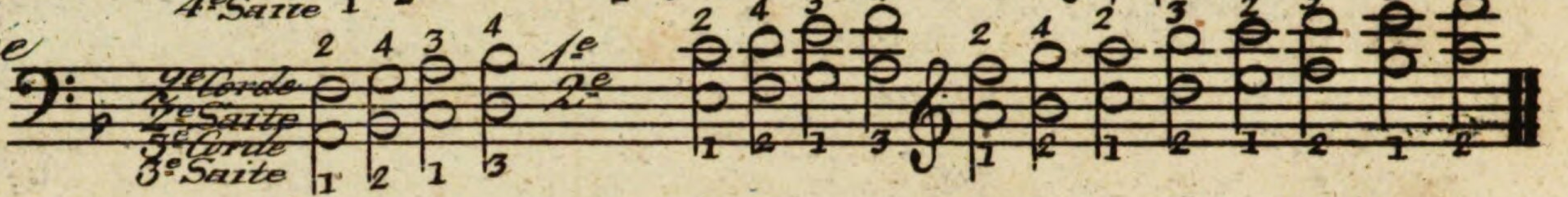
La différence de mineur au majeur est la même que dans les exemples précédents.

Der Unterschied zwischen Moll und Dur ist der nämliche wie bey den vorhergehenden Beispielen.

Double Gamme de Mi bémol Majeur.
Zweifache Tonleiter von Es dur.



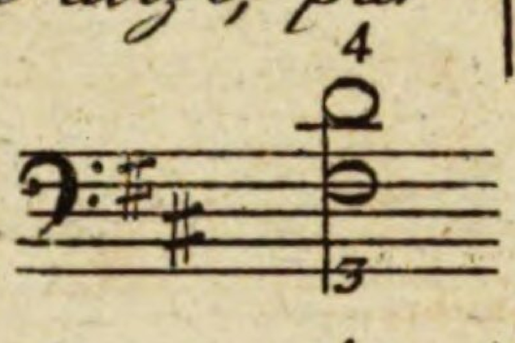
Double Gamme de Fa Majeur.
Zweifache Tonleiter von F dur.



On aura surement fait attention que quand je reprends la gamme pour la seconde octave, je change de doigt, par exemple en Ré

Sicher wird man bemerkt haben daß ich bey Wiederanfang der 2ten Octave den Fingersatz anders vorgeschrieben habe. Z. B.

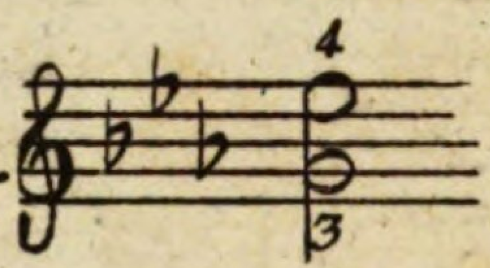
Ré. D. Fin de la 1re Gamme. Ende der 1ten Octave.



Commencement de la 2me Gamme. Anfang der 2ten Octave.



Mi bémol. Es. Fin de la 1re Gamme. Ende der 1ten Octave.



Commencement de la 2me Gamme. Anfang der 2ten Octave.



Fa. F. Fin de la 1re Gamme. Ende der 1ten Octave.



Commencement de la 2me Gamme. Anfang der 2te Octave.



On voit que la sixte qui complette l'octave de la première gamme, devient en la recommençant la première sixte de la seconde gamme, et alors elle se fait avec d'autres doigts, ainsi qu'il est marqué ci-dessus.
Ceci est très-essentiel à observer, car, pour la régularité, il faut toujours prendre les premières sixtes de ces gammes avec les premier et deuxième doigts, soit en haut, soit en bas. Exemple

Die Sexte bey dem Schluße der 1ten Octave, als Anfang der 2ten Octave betrachtet, muß ihren besondern Fingersatz bekommen, wie oben bemerkt steht.
Man merke dieses wohl denn die Sexte am Anfang dieser Tonleitern müßen der Regelmäsigkeit wegen, sowohl unten als oben, immer mit dem 1ten und 2ten Finger gegriffen werden.

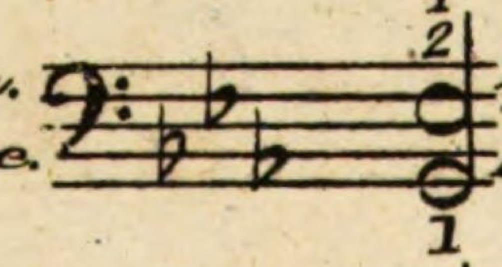
Ré. D. 1re Sixte de la 1re Gamme. 1te Sexte der 1ten Octave.



1re Sixte de la 2me Gamme. 1te Sexte der 2ten Octave.



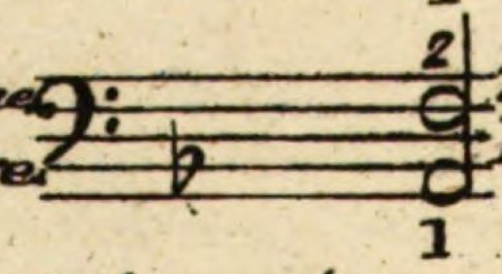
Mi bémol. Es. 1re Sixte de la 1re Gamme. 1te Sexte der 1ten Octave.



1re Sixte de la 2me Gamme. 1te Sexte der 2ten Octave.



Fa. F. 1re Sixte de la 1re Gamme. 1te Sexte der 1ten Octave.



1re Sixte de la 2me Gamme. 1te Sexte der 2ten Octave.



Dans tous les tons, ce doit être la même repétition : La raison en est que la gamme ne fait que sept tons, et en ajoutant l'octave, on en a huit; et comme on monte ces gammes de deux en deux,

Diese Wiederholung gilt aus dem Grunde für alle Tonarten, da die Tonleiter nur durch Hinzufügung der Octave 8 Töne enthält, und man dadurch die Tonleiter von 2 zu 2 Stuffen in 4 Bewegungen

la gamme comprise son octave, se monte en quatre mouvements; mais la double gamme terminée par la double octave ne forme que quinze tons, d'où il ré-sulte que ceci ne se peut doigter ré-gulièrement de deux en deux. Voila pourquoi on est obligé de changer de doigt en commençant la seconde gamme à la seconde octave, comme on l'a vu précédemment, afin que cette seconde gamme se fasse comme la première.

Voyons à-present comment on doig-teroit, si on ne recommençoit pas la première sixte de la seconde gamme, comme je l'ai fait jusqu'ici.

heraufsteigt; weil nun aber die zwey-fache Tonleiter welche mit der 2ten Octare schließt, nur 15 Töne enthält so läßt sich dieselbe nicht regelmäßig von 2 Stufen zu 2 Stufen ausführen. Daher wird die Veränderung des Fin-gersatzes bey der 2ten Octare noth-wendig, wenn die 2te Tonleiter in der nämlichen Ordnung fortschreiten soll.

Bey nur einmaligem Anschlagen der Sexte, bey dem Anfange der 2ten Octare kommt also folgender Fingersatz zum Vorschein.

Exemple. en Ré Majeur. Beispiel. in D dur.



On monte donc de la dernière sixte de la première gamme, à la première sixte de la seconde gamme pour ainsi dire des mêmes doigts, comme le voici.

Bey dem Übergange von der letzten Sexte der 1ten Octare auf die 1te Sexte der 2ten Octare verändert sich der Fin-gersatz nur wenig. Z.B.



De cette façon, on a les gammes de sixte très-régulières, et aussi faciles que possible. Cette opération doit se ré-péter dans tous les tons sur les mêmes degrés. Pour rendre ceci plus sensible, je vais préceder de quelques accords cette première sixte de la seconde gamme; une fois je la répéterai, comme je l'ai fait au commen-cement, et une fois j'irai de suite comme à l'exemple précédent.

Diese Verfahrungsart ist die regel-mäsigste und leichteste, und findet in allen Tonarten statt.

Zu mehrerer Verständlichkeit des ge-sagten laße ich dieser 1ten Sexte der 2ten Tonleiter einige Doppeltöne voran-gehen.

Exemple en répétant la première sixte de la seconde gamme.
Sur les deux premières cordes.

Beispiel mit doppeltem Anschlag der 1ten Sexte der 2ten Octare.
Auf den 2 ersten Saiten.

Ré Majeur. D dur.



Exemple, en ne la répétant pas.
Sur les deux premières cordes.

Beispiel mit einfachem Anschlag.

Ré Majeur. D dur.



On doit faire la même chose dans tous les tons, quand cela se présente.

Dieses ist vorkommenden Falls auf alle Tonarten anzuwenden.

Exemple en répétant la première sixte de la seconde gamme.
Sur les deux premières cordes.

Beispiel mit Wiederholung der 1ten Sexte von der 2ten Octave.
Auf den 2 ersten Saiten.

en Mi Majeur
in E dur.



Exemple, dans le même ton, sans répéter cette sixte.

Beispiel ohne diese Wiederholung.

en Mi Majeur
in E dur.



en Fa
Avec la Répétition.
in F
mit der Wiederholung.



en Fa
Sans Repetition.
in F
ohne Wiederholung.



J'aurois bien voulu ne m'être pas autant répété, mais je desire me faire comprendre, d'ailleurs ces gammes sont très-bonnes à exercer. En voilà plus qu'il n'en faut, pour bien entendre les sixtes et la manière de les faire de suite. Passons à d'autres accords qui se mêlent alternativement avec les sixtes, comme les quintes et les septièmes.

Ich hätte gewünscht mich der Deutlichkeit unbeschadet, kürzer faßen zu können, zudem sind die gegebenen Beispiele zur Übung sehr sachdienlich. Genug denn über diesen Artikel.
Wir gehen nun auf die Doppelgriffe über, welche mit den Sexten abzuwechseln pflegen, wie z: B: Quinten, Septimen.

Article 11.

Suite de Sixtes et de Quintes.

IIter ARTIKEL.

Sexten-und Quinten-Folge.

Exemple en Ut
Beispiel in C.





Cette manière de doigter est si simple que je crois inutile de la répéter dans d'autres tons. Passons aux sixtes et aux septièmes.

Dieser Fingersatz ist so einfach daß ich mich überhebe denselben auf andere Tonarten anzuwenden. Wir gehen auf die Sexten und Septimen über.

Article 12.

Suite de Sixtes et de Septièmes

12ter Artikel.

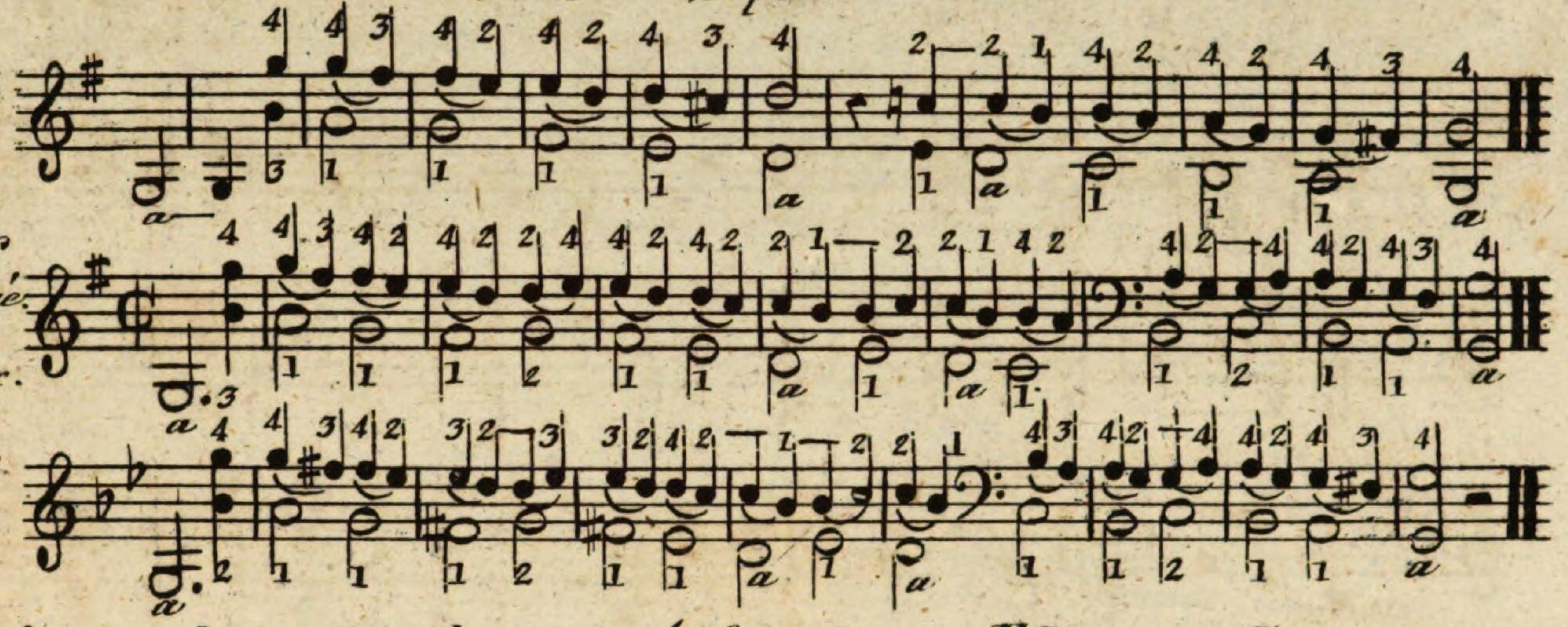
Sexten- und Septimen-Folge.



Sol Majeur. G dur.

Sol Majeur. Un peu plus compliqué. G dur. Etwas schwerer.

Sol Mineur. G moll.



Je viens de donner des suites de septièmes et de sixtes; il y a aussi des suites de septièmes et de tierces; elles demandent beaucoup d'exercice, parcequ'e la main est obligé de sauter d'accord en accord.

Außer dieser Folge von Septimen und Sexten findet man auch Folgenreihen von Septimen und Terzen; letztere erfordern aber viele Übung, weil die Hand bey jedem Griff abgeletzt werden muß.

Exemple en SI bémol Majeur. Beispiel in B dur.



Article 13.

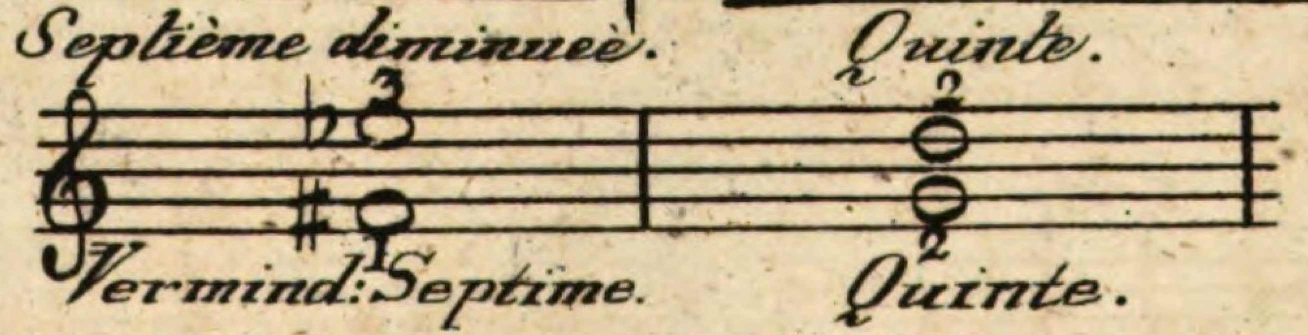
De la Septième diminuée.

La septième diminuée se fait avec les premier et troisième doigts.

13ter Artikel.

Von der verminderten Septime.

Die verminderte Septime wird mit dem 1ten und 3ten Finger gegriffen.



Donnons-en quelques unes de suites.

Hier folgen einige nacheinander.



Article 14.

Récapitulation des differentes Suites d'Accords, que je viens de presenter et que je crois bons à exercer.

14ter ARTIKEL.

Recapitulation als Übungs Exempel der verschiedenen auf-einander folgenden Doppelgriffe



Je ne finirai pas ce Titre, sans parler de deux sixtes qui se trouvent de suite en mineur, et qui peuvent se faire très-rapidement. Les voici.

Vor dem Schluße dieses Abschnitts mache ich noch auf 2 nacheinanderfolgende Sexten in Moll aufmerksam welche sich recht geschwind spielen laßen. z.B.



En appuyant très-ferme les premier et troisième doigts qui sont la première sixte, on battra dessus les deuxième et quatrième doigts bien ensemble, et si l'on s'y exerce, on parviendra à faire la double cadence.

Voici de quoi exercer les doigts dans ce genre.

Der 1te und 3te Finger welche die 1te Sexte greiffen, werden recht fest aufgedrückt, der 2te und 4te Finger bewegen sich gleichzeitig, und wenn man sich darinn übt so ist man fähig einen Doppeltriller zu machen.

Zu dieser Fingerübung dienen folgende Beispiele,

Ré Mineur. D. Moll.



Ceci peut se faire dans tous les tons, voyons seulement en Fa mineur.

und so in allen Tonarten; ich führe hier nur noch F moll an.

Fa Mineur. F Moll.



On voit aisément que cela peut également se faire sur les autres cordes.
Il y a surement encore beaucoup de choses à dire sur ces différents accords, mais il faut éviter d'etre prolixe, et je crois au moins n'avoir rien omis pour donner une connaissance suffissante de leur doigté.

Man sieht leicht ein, daß sich die Anwendung auf alle Saiten machen läßt. Es läßt sich noch mehreres über die Doppelgriffe sagen, ich suche aber die Weitschweifigkeit zu vermeiden wenigstens glaube ich nichts verabsäumet zu haben was zu einer hinlänglichen Kentniß des dabey zu beobachtenden Fingersatzes dient.

Titre II.

Du doigté de l'Arpégio, et des extensions qui s'y rencontrent.

L'archet embrassant toujours trois cordes et quelquefois quatre, on joue toujours trois parties, ce qui rend le doigté compliqué. Je n'employerai que trois cordes dans ces premiers exemples du doigté de l'Arpégio et des coups d'archet, en observant que la majeure partie des coups d'archet dont on se sert pour faire l'Arpégio sur le Violoncelle, se prend en poussant.

Exemple.

Poussez deux et tirez deux, en ayant soin que les coups d'archet paroissent détachés.

II^ter ABSCHNITT.

Über den Fingerſatz bey dem Harpeggio, und dem dabey vorkommenden Ausrecken der Finger.

Da der Bogen bey demselben imer über 3 und manchmal 4 Saiten streicht, so spielt man immer dreystimmig, wodurch der Fingerſatz erschwert wird. Um den Fingersatz bey dem Harpeggio und dem Bogenstrich deſſelben anzudeuten, laße ich es in den 1ten Beispielen bey 3 bewenden; zu bemerken ist, daß bey dem Harpeggio auf dem Violoncell meistens der Aufstrich gebraucht wird.

Beispiel.

Zwey im Aufstrich, u: zwey im Niederstrich doch ſo, daß die Noten abgestoßen scheinen.



Je me servirai toujours de la même harmonie tant que je changerai les coups d'archet, afin que ceux qui voudront les exercer, ne soient pas distraits par le doigté, ou par l'harmonie. L'exemple suivant peut s'exécuter en détachant toutes les notes, soit en tirant, soit en poussant.

Bey allen Veränderungen des Bogenstrichs behalte ich die nämlichen Accorde und den nämlichen Fingersatz bei, damit der Übende durch letztern nicht aufgehalten werde. In nachstehendem Beispiele können alle Noten ſowohl mit dem Aufstrich als mit dem Niederstrich gespielt werden.

Exemple en Poussant.
Beispiel im Aufstrich.



Il peut se faire aussi en coulant les deux premières notes et détachant les deux dernières. On se serb de ce coup d'an-chet dans le cas où le mouvement étant plus lent, on veut qu'il soit plus marqué.

Man kann auch die ersten 2 Noten schleiffen und die 2 letzten abstoßen. Dieses Bogenstrichs bedient man sich bey langsamem Zeitmaas, weil derselbe bestimmter ist.

Exemple. Beispiel.



Autre exemple par 6.

Tirez les trois premières notes coulées, et poussez les trois dernières martelées.

Anderes Beispiel in 6

Die 3 ersten Noten, im Niederstrich, und die 3 letzteren im Aufstrich Staccato.



Cet Arpégio se fait aussi tout détaché.

Dieses Harpeggio kann auch durchaus abgestoßen werden.

Exemple. Beispiel.



Celui-ci se fait en tirant et coulant les trois premières notes, poussant et martelant les trois dernières.

Bey dem nächsten werden die 3 ersten Noten im Niederstrich geschliffen, und die 3 letzten im Aufstrich abgestoßen.

Exemple. Beispiel.



Exemple par 8 en poussant.

Beispiel von 8 im Aufstrich.



Le suivant fait un joli effet piano, mais il faut le faire de la pointe de l'archet, en poussant.

Das folgende nimmt ſich piano gut aus; es wird mit der Spitze des Bogens im Aufstrich gemacht.



Celui-ci se fait en tirant les deux premières notes, et en poussant les six dernières.

Hier werden die 2 ersten Noten im Niederſtrich und die 6 letzten im Aufstrich gemacht.



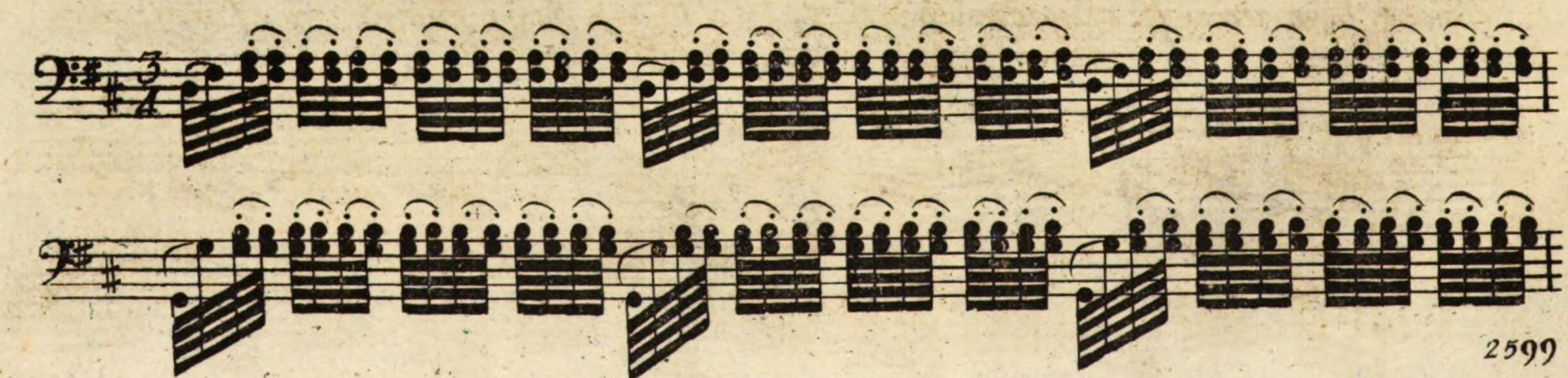
Autre en tirant les trois premieres et martelant les cinq dernières.

Die 3 ersten im Niederstrich und die 5 letzten abgestoßen.



Exemple par 16, de deux en deux; mais il faut qu'elles soient martelées avec assez d'égalité pour paroître détachées à l'oreille, excepté cependant les deux premières: qui doivent être coulées, à raison de la force qu'on est obligé d'y donner, pour que l'Arpégio ait de l'effet, et que les notes de basse soient marquées.

Beispiel in 16 je 2 und 2, diese müßen aber ſo gleich als möglich abgestoßen werden, daß dieses Abstoßen deutlich zu hören iſt, ausgenommen die 2 ersten Noten welche geschliffen werden, wegen des starken Strichs den ſie erfordern um das Harpeggio auszudrücken und die Baßnoten fühlbar zu machen.



On peut varier ces coups d'archet à l'infini, mais je crois pouvoir me dispenser d'en donner ici d'avantage, attendu qu'on les trouve partout.

Quand on employe quatre cordes dans l'Arpégio, le procédé de l'archet est toujours le même que quand on n'en employe que trois. La seule différence est que l'archet prend la 4^e corde avec la 3^e sur la première note de l'Arpégio, et ceci a lieu dans tous les différents coups d'archet, lorsqu'on employe quatre cordes.

Man könnte den Bogenstrich noch mehr vervielfältigen, aber ich halte dieses hier für überflüßig, da man überall Beispiele davon antrifft.

Bey dem Harpeggio auf vier Saiten bleibt der Bogenstrich der nämliche wie bey 3 Saiten, nur werden die 4^{te} und 3^{te} Saite mit demselben Bogenstrich bey der 1^{ten} Note des Harpeggio genommen. Dieses ist bey 4 Saiten bey den verschiedensten Bogenstrichen immer der nämliche Fall.

Exemple. Beispiel.



Passons maintenant à quelques Arpégios où le doigté est plus recherché; je les presenterai avec les coups d'archet les plus simples; ceux qui les exerceront pourront les varier à leur fantaisie.

Wir gehen nun zu Harpeggio's über welche einen schwierigen Fingersatz haben ich laße es bey dem nachstehenden Bogenstrich bewenden; und stelle die Veränderungen in demselben den Spielenden anheim.

Exemple 1. Beispiel 1.

Ré Majeur D. dur.



Exemple 2. | Beispiel II.

La Mineur en Tirant. A moll im Herunterstrich.



Exemple 3. | Beispiel III.

La Majeur en Tirant. A dur im Herunterstrich.



Exemple 4. | Beispiel IV.

Ut Mineur. C. moll.





Exemple 5. | Beispiel V.



Nous avons déjà vu l'extension du quatrième doigt, au titre Sons hamoniques; j'ai promis d'en donner des exemples dans l'Arpégio, non seulement du quatrième doigt, mais aussi du premier, nous commencerons par celle du premier doigt.

Unter dem Abschnitt von den harmonischen oder Flageolet Tönen, ist schon das Ausspannen des 4ten Fingers berührt und auf diesen Abschnitt hingewiesen worden, wo daßelbe sich auch auf den 1ten Finger erstreckt; ich laße den 1ten Finger den Anfang machen.

Exemple 6. Beispiel VI.

Ré Majeur. *D dur.*



Exemple 7. Extension du quatrième doigt. | Beispiel VII. *Ausspannung des 4ten Fingers.*

Ut Mineur. *C. moll.*





Exemple 8 | Beispiel 8

Double extension du premier doigt. | Zweyfache Ausspannung des 1ten Fingers.

Ré Majeur.
D. dur.



En voilà assez ce me semble, pour bien connoître le doigté de l'Arpégio. | *Dieses mag zur Erklärung des Harpeggio genug seyn.*

Titre 12.

Passages propres à dévélopper et mettre en pratique tous les principes du Doigté.

Nº 1.

Il y a des coups d'archet qui exigent un doigté particulier; par exemple dans les notes par trois, si on coule les deux premières et détache la dernière comme dans le passage suivant, le doigté par trois, conviendra de préférence à tout autre, attendu qu'il s'accorde avec l'archet, par nombres; on se convaincra aisément aussi qu'il procure de la netteté et une grande égalité de sons.

Exemple en Mi bémol. Doigté par trois en tirant.

12ter Abschnitt.

Paßagen welche zur Entwickelung und Ausübung des verschiedenen Fingerſatzes dienen.

Nº 1.

Einige Arten des Bogenstrichs erfordern ihren besondern Fingerſatz, bey folgendem Beispiel in Triolen wo die 2 ersten Noten geschliffen und die 3te abgeſtoßen wird, ist der Fingerſatz durch drey und drey Finger jedem andern vorzuziehen; da derſelbe mit dem Bogenſtrich gleichen Schritt hält; und ſich durch Zierlichkeit und Gleichheit des Tons auszeichnet.

Beispiel in Es. Jm Herunterstrich.





Nº 2.

On sera très-bien de s'exercer à monter la gamme par toutes les cordes. Souvent il est très-avantageux de la monter par la seconde et la troisième corde, et même par la quatrième. Voici un passage qui se fait très-aisément en montant la première gamme par la troisième corde, et qui seroit très-difficile, si on vouloit le faire autrement surtout dans différents tons, comme je vais le présenter, d'abord en Sol, ensuite en La bémol, puis en Si bemol, enfin en Ré bémol.

Nº 2.

Man thut sehr wohl sich im Auf- und Niederspielen der Tonleitern zu üben. Oft ist es vortheilhaft von der 2ten, 3ten und manchmal von der 4ten Saite auszugehen. Folgende Paßage ist sehr leicht von der 3ten Saite aus zu spielen, und würde auf eine andre Weise schwer auszuführen seyn, zumal in einigen Tonarten, wie z: B: in G, As, B und Des, davon nachher Beispiele folgen sollen.

Sol Majeur.
G. dur.





La bémol
As.







Dans l'exemple suivant, il faut monter la premiere gamme par la 4me corde

Jm folgenden Beispiel muß die 1te Tonleiter auf der 4ten Saite angefangen werden



No 3

No 3.

La gamme par trois n'est pas à négliger; surtout dans le manche; voici un passage de Simphonie qui se rencontre assez souvent, et que l'on manque assez souvent aussi, faute d'employer le doigté de la gamme par trois, ce qui le rend facile.

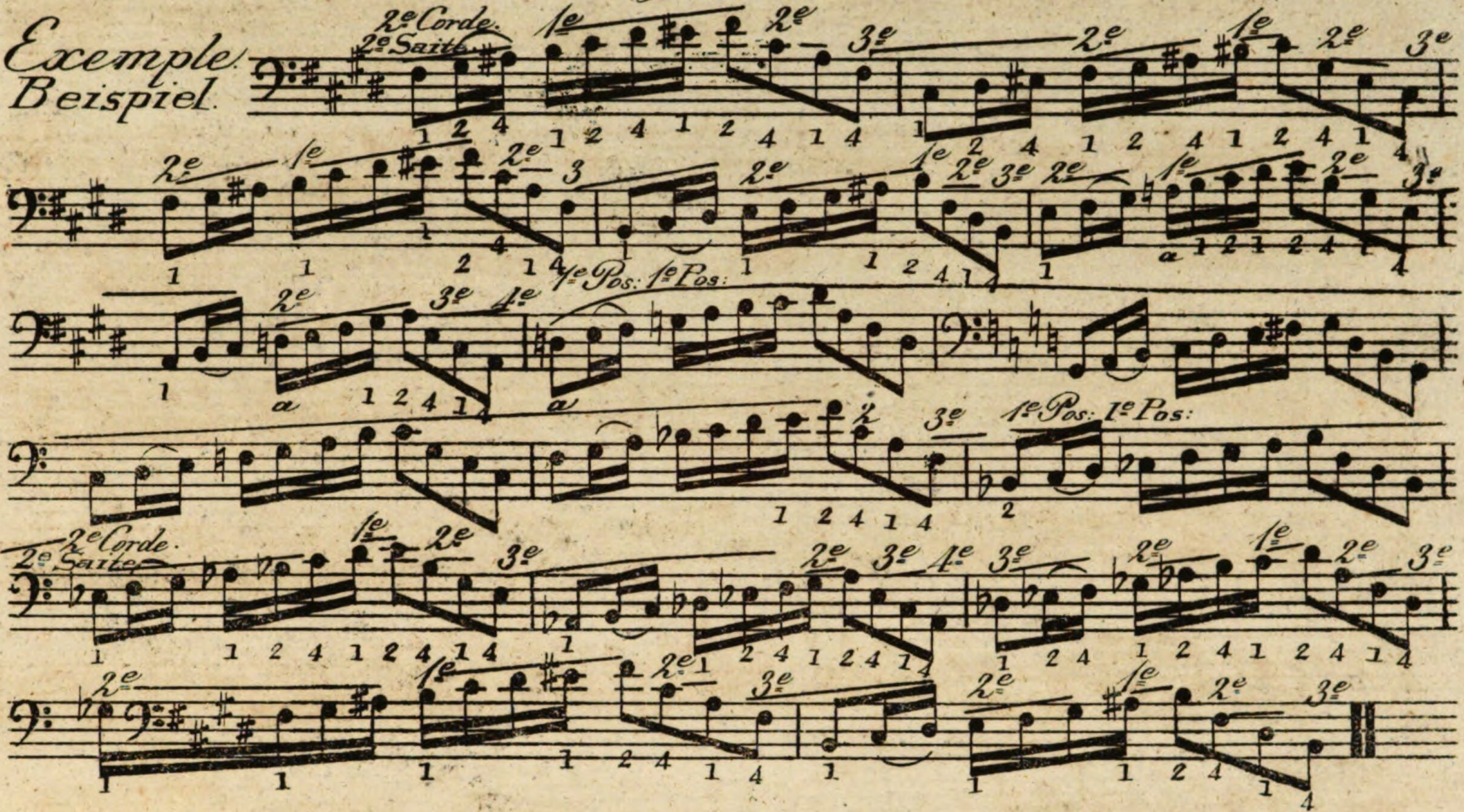
Die Tonleitern mit drey und drey Fingern müßen gut geübt werden. Jn der folgenden sehr gewöhnlichen Sinfoniepaßage findet dieser Fingersatz statt, ohne denselben würde sie schwer zu spielen seyn.



Donnons ce même passage, modulé dans tous les tons, par suite de septièmes; il ne sera pas inutile à exercer. Observez qu'on se sert toujours du même doigté.

Ebendiese Paßage in allen Tonarten mo-dulirt durch die Septimenfolge, welche sehr gut zur Übung ist. Der Fingersatz bleibt der nämliche.

Exemple. Beispiel.



Ce passage est très-monotone, mais il apprend à bien connoître le manche, et cette manière de doigter est d'une grande ressource dans les passages imprévus où il y a beaucoup de dièzes ou de bémols; c'est-à-dire, quand il se rencontre plusieurs gammes dans le manche, dans des tons où il est impossible d'employer les à-vides. Il est à remarquer que la gamme peut toujours se faire régulièrement avec les mêmes doigts dans tous les tons; ce n'est qu'elle qui est essentielle dans ce passage, car la dernière moitié de la mesure peut se varier de différentes manières, comme cela se trouve souvent; voyons en quelques exemples.

Diese Paßage ist zwar eintönig aber der dabey bemerkte Fingersatz von sehr gutem Nutzen bey unvorhergesehenen Paßagen wo viele ♯ und ♭ vorkommen, das heißt bey Tonleitern in welchen keine leere Saiten enthalten sind.

Die Tonleiter kann in allen Tonarten regelmäsig mit dem nämlichen Finger-satz gespielt werden, und liegt bey dieser Paßage allein zum Grund; die letzte Hälfte derselben kann auf verschiedene Arten variirt werden. Z.B.

1re Exemple. 1tes Beispiel.



2me Exemple. 2tes Beispiel.



3me Exemple. 3tes Beispiel.



Nous allons continuer une Variante de cette dernière demi-mesure, qui exercera le premier doigt, ainsi que l'archet. La régularité m'a forcé, en doigtant, d'éviter les à-vides, excepté deux qu'il eût été ridicule de ne pas les employer.

Variante über letzteres Beispiel zur Übung des 1ten Fingers und des Bogenstrichs. Der Regelmäßigkeit wegen habe ich die leeren Saiten vermieden außer an 2 Stellen, wo dieses lächerlich gewesen wäre.



N°4.

Pour se familiariser à descendre par la même Corde.

Zur Übung im Absteigen auf der nämlichen Saite.

Exemple en Ré
Beispiel in D.





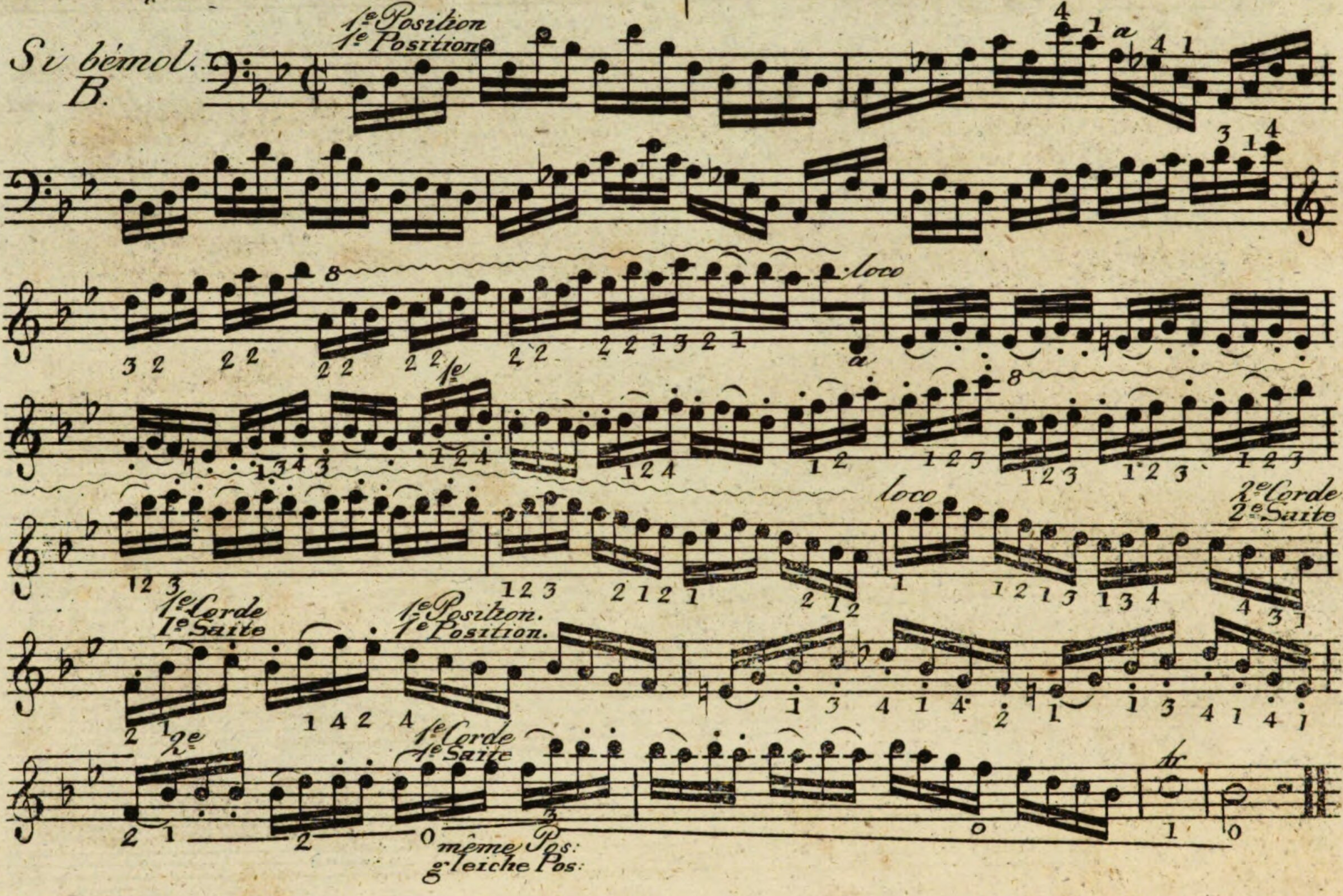
On aura pu doigter dans le passage ci-dessus la double gamme de Ré, comme on aura voulu, parcequ'elle est très-facile, et qu'à cause des sons harmoniques, elle se prête à toutes sortes de doigté, mais si on veut exécuter ce même passage en Mi bémol, en Ré bemol, et en SI naturel, alors la manière de monter la double gamme par trois est très-avantageuse.

In vorstehender Paßage kann man die zweyfache Tonleiter von D in welchem Fingersatz als man will, spielen, sie ist dürch die darinnen vorkommenden Flageolettöne dazu geeignet. In ES, Des und H ist der Fingersatz von drey zu drey Fingern der vortheilhafteste bey dergleichen Paßagen.



№ 5. | № 5.

Pour s'exercer à monter et à descendre sur la première corde. | *Zur Übung im Steigen und Fallen auf der 1ten Saite.*



№ 6. | № 6.

Même genre. | *Ebenso.*



No. 7.

Pour monter et descendre par la même corde.

No. 7.

Steigen und Fallen auf der nämlichen Saite.



No. 8.

L'objet de ce passage est de démontrer la manière d'arriver à quatre différentes cadences, par le même doigté, et cela en montant les gammes toujours par trois, de la même manière. La seule différence est de monter à propos par la chanterelle ou par la seconde.

Première cadence.

Monter par la 1re corde ou chanterelle.

No. 8.

Diese Passage soll Anleitung geben, wie man durch den nämlichen Fingersatz ohne Aufsetzen des Daumens bis zu 4 verschiedenen Trillern gelangt. Dabey ist nur zu bemerken dass man zu rechter Zeit durch die 1te oder 2te Saite fortschreite.

Erster Triller.

Jm Fortschreiten durch die 1te Saite.



Seconde cadence.
Monter par la seconde corde.

Zweiter Triller.
Jm Fortschreiten durch die 2te Saite.



Troisième cadence.
Monter par la première corde.

Dritter Triller.
Jm Fortschreiten durch die 1te Saite.



Quatrième cadence. | Vierter Triller.

Monter la triple octave par la 2e corde. | Dreyfache Octave im Fortſchreiten durch die 2e Saite.

La Majeur.
A Dur.



On peut faire les quatre passages ci-dessus en montant les gammes différemment, vû qu'on rencontre dans le ton de La majeur beaucoup d'à-vides et de sons harmoniques; mais si on vouloit exécuter ces quatre mêmes passages, dans le ton de La bémol, on seroit obligé de doigter comme je viens de le marquer, et comme ils vont suivre.

Je n'ai donné l'exemple précédent que pour faire voir que ce doigté peut s'adapter même aux tons ouverts. C'est à ceux qui l'essayeront et le pratiqueront, à juger, si un doigté qui peut s'adapter à plusieurs tons, sans rien perdre de sa régularité mérite la préférence. Voyons les quatre mêmes passages en La bémol.

Dieſe 4 Paßagen in A dur können, der darinnen vorkommenden leeren Saiten und Flageolet Töne wegen sehr wohl in einem andern Fingerſatz geſpielt werden; ſtünden ſie aber in As, ſo würde man den vorgeſchriebenen befolgen müßen wie man hierunten ſehen wird.

Das vorige Beiſpiel ſollte nur beweiſen daß dieſer Fingerſatz auch den Tonarten angemeßen iſt, wo leere Saiten vorkomen. Man entſcheide nun ob ein Fingerſatz der auf mehrere Tonarten angewendet werden kann, ohne an ſeiner Regelmäßigkeit zu verlieren nicht den Vorzug verdient. Es folgen die nämlichen Paßagen in As.

Premiere cadence. | Erster Triller.

Monter par la premiere corde. | Im Fortſchreiten durch die 1ste Saite.

La bémol Majeur.
As Dur.



Seconde cadence. | Zweyter Triller.

Monter par la seconde corde. | Jm Fortschreiten durch die 2te Saite.



Troisième cadence. | Dritter Triller.

Monter par la première corde. | Durch die erste Saite.



Quatrième cadence.

Monter la triple octave par la 2e corde.

Vierter Triller.

Dreyfache Octave im Fortschreiten durch die 2te Saite.



No. 9.

En chromatique et coulé.

Pour éviter la confusion des chiffres, je n'indique souvent que le premier doigt, le second et le troisième doiven le suivre; on n'a qu'a voir la gamme chromatique

No. 9.

Chromatisch und geschliffen.

Die Verwirrung in den Zahlen zu vermeiden, deute ich oft nur den 1ten Finger an, auf welchen der 2te und 3te folgen müßen; man sehe die chromatischen Tonleitern nach.




2e Corde.
2e Saite.
1e Pos:
1e Pos:

N.º 10. | N.º 10.

Du même genre, détaché. | *In der nämlichen Art abgestoßen.*



N.º 11. | N.º 11.

Passage regulier, pour monter les intervalles de la septième diminuée. | *Regelmäsige Paßage mit der verminderten Septime.*

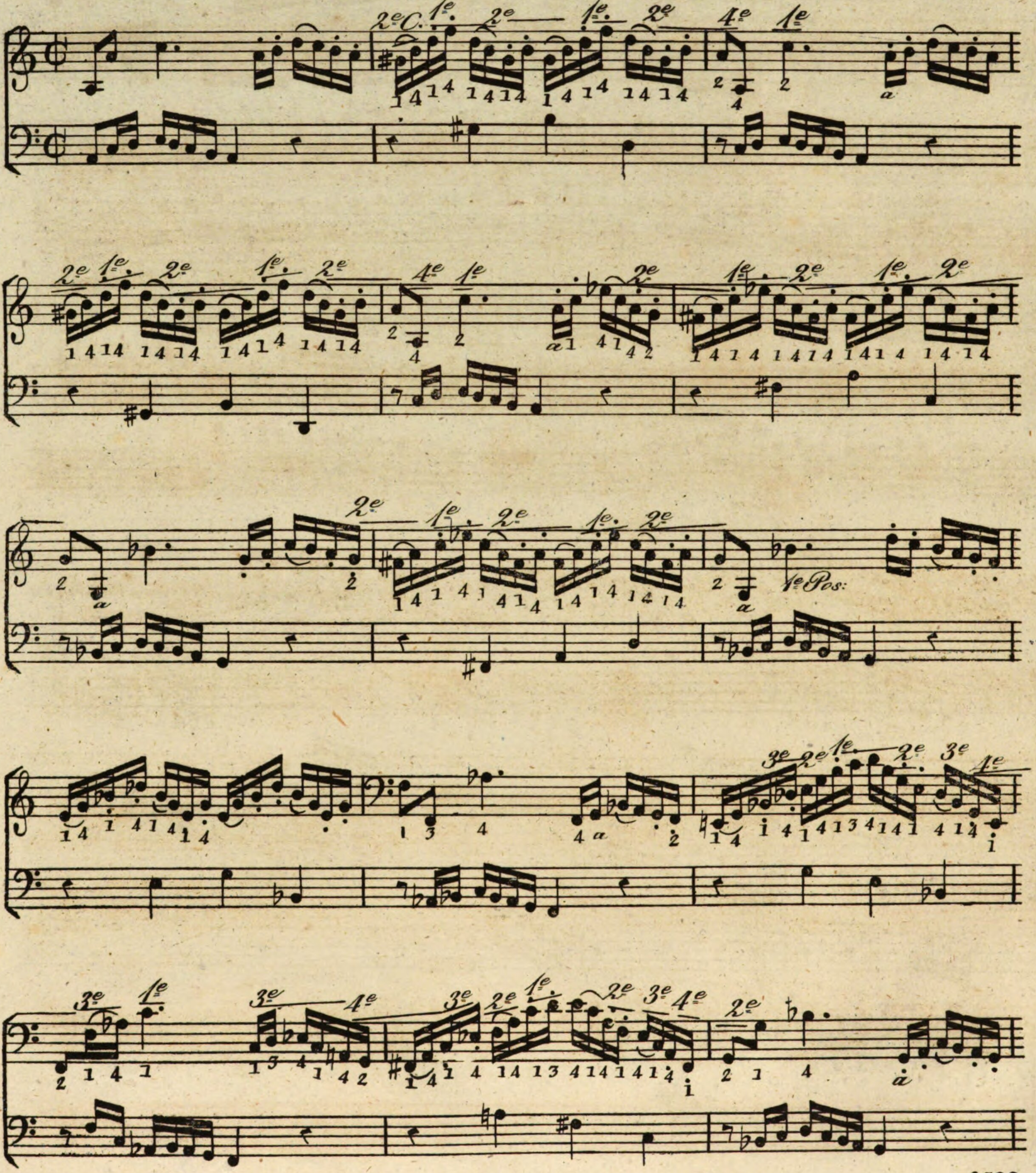


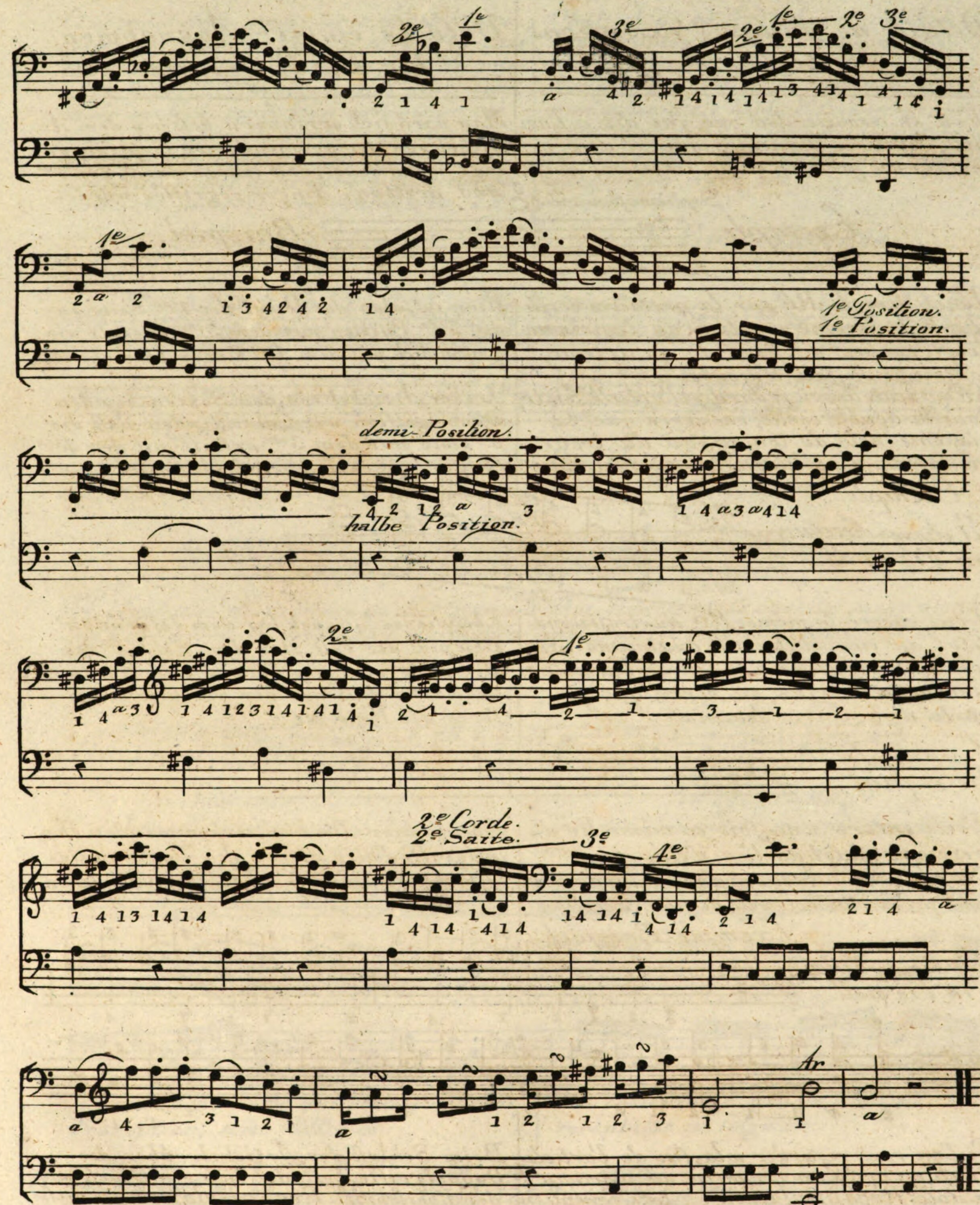
No 12.

Du même genre, pour monter et descendre les mêmes intervalles.

No 12.

Ebendiese Intervalle im Steigen und Fallen.




1e Position.
1e Position.
demi-Position.
halbe Position.
2e Corde.
2e Saite.

N.º 13.

Détails de quelques exceptions du doigté.

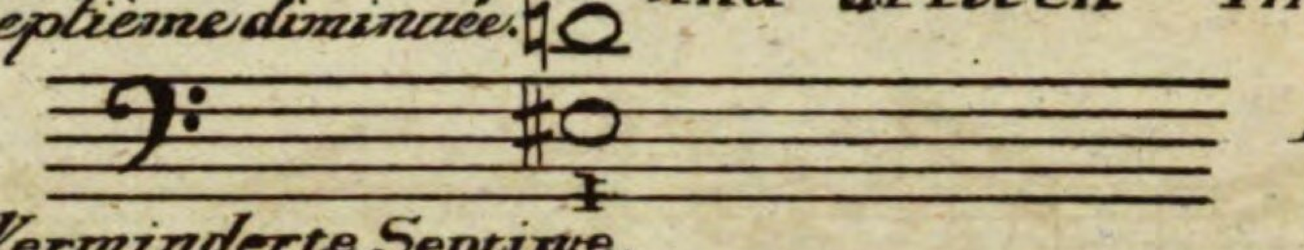
L'on se resouviendra que j'ai dit, à l'article, Septième diminuée, que cet accord se fait du premier et du troisième doigt.

N.º 13.

Details einiger Ausnahmen bey dem Fingersatz.

Man wird sich errinnern daß bey dem Artickel von der verminderten Septime gesagt worden ist, daß selbige durch den 1.ten und dritten Finger gegriffen werde.

Exemple.



Beispiel.

Voici donc le Ré sur la première corde et à la troisième position du troisième doigt, au lieu de l'être du quatrième, comme il se fait toujours.

Si on veut aussi regarder l'article Sixte, dans la double corde, on verra que la sixième note du ton, se fait du troisième doigt au lieu d'être du quatrième.

Hier ist also das D auf der 1.ten Saite in der 3.ten Position mit dem 3.ten anstatt wie gewöhnlich mit dem 4.ten Finger bezeichnet.

In dem Artickel von den Sexten bey den Doppelgriffen wird man finden daß die 6.te Note mit dem 3.ten anstatt mit dem 4.ten Finger gegriffen wird. Beispiel.

Exemple.

Fa dièze Mineur in Fis moll.



Voici encore le même Ré du troisième doigt au lieu d'être du quatrième. Si l'on veut regarder à la fin de l'article Tierces et Sixtes, on verra que je parle de la Tierce diminuée.

Ebendieses ist auch bey dem folgenden Beispiel der Fall. Aus dem Schluß des Artickels über die Terzen und Sexten sieht man daß von der verminderten Terze die Rede ist.

Exemple. Beispiel.



Voici encore une fois ce même Ré du troisième doigt au lieu d'être du 4.me Donnons maintenant quelques suites d'accords pour prouver la nécessité de cette exception.

Ebenso hier. Die hier vorkommenden Doppelgriffe sollen dienen die Nothwendigkeit dieser Ausnahme fühlbar zu machen.

Exemple. Beispiel.

Fa dièze Mineur in Fis moll.



Si l'on veut regarder à la fin de l'article Double Corde, on trouvera un morceau intitulé Récapitulation, où cette exception est très en usage, à cause que la septième diminuée et la sixte mineure y sont employées souvent.

Beim Schluß des Artickels über die Doppelgriffe, befindet sich ein Stück mit der Uberschrift Recapitulation wo diese Ausnahme wegen der verminderten Septime und kleinen Sexte oft vorkommt.

Quoique cette exception n'ait guère lieu que dans la double corde, je vais cependant donner une couple de passages à corde simple, où elle aura lieu. mais si l'on veut bien examiner ces deux passages, on verra que la suite de notes qui exigent l'exception, se presente plutôt dans l'ordre de la double corde, que dans l'ordre diatonique. Ex:

Obgleich diese Ausnahme gewöhnlicher bey Doppelgriffen als bey einfachen Griffen vorkommt, so laße ich doch hier ein Beispiel von dieser Art folgen; untersucht man aber diese beide Paßagen genau, so sieht man daß die Notenfolge welche diese Ausnahme veranlaßt mehr den Doppelgriffen eigen ist.

Premier Passage.

Erste Paßages.



La suite de notes qui occasionnent l'exception, sont celles-ci.

Die Notenfolge welche die Ausnahme veranlaßt, ist folgende.



Et il est aisé de prouver qu'elles tiennent plus à l'ordre de la double corde, qu'à l'ordre diatonique.

Der Beweis daß dieselbe mehr den Doppelgriffen eigen ist, ist leicht zu führen.

Exemple. Beispiel.



Seconde Passage. A corde simple, avec l'exception.

Zweyte Paßage mit der Ausnahme in einfachen Griffen.



La suite de notes qui occasionnent l'exception, sont celles-ci.

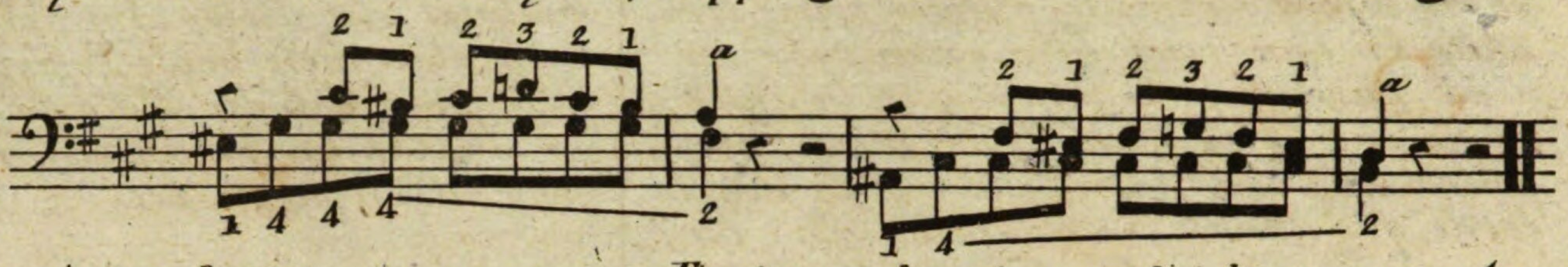
Die Notenfolge welche die Ausnahme veranlaßt ist folgende.



Il est encore aisé de prouver que cette suite tient plus à l'ordre de la double corde, qu'à l'ordre diatonique.

Auch hier ist der Beweis leicht zu führen daß diese Notenfolge mehr den Doppelgriffen als den einfachen eigen ist.

Exemple. Beispiel.



On voit que c'est plutôt un passage de double corde joué en batterie, qu'un passage diatonique; effectivement dans l'ordre vraiment diatonique, cette exception n'a pas lieu.

Es ist mehr ein ungleichzeitiger Anschlag von Doppelgriffen; denn bey eigentlichen diatonischen Paßagen findet diese Ausnahme nicht statt.

1e Exemple
1tes Beispiel.



2e Exemple
2tes Beispiel.



Si je devois jouer le passage suivant, je le doigterois comme il est marqué.

Bey dieser Paßage würde ich folgenden Fingersatz befolgen.

Exemple. Beispiel.



Mais, si je devois jouer le suivant en double corde, je le doigterois avec l'exception comme il est marqué.

Bey der nächsten mit Doppelgriffen aber, würde ich die Ausnahme statt finden laßen.

Exemple. Beispiel.



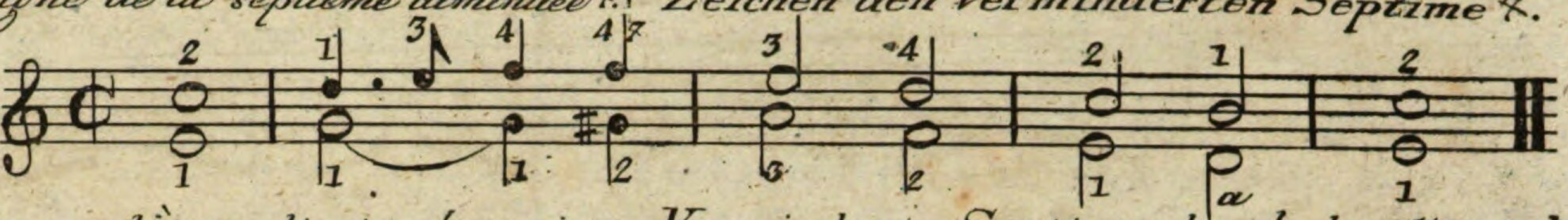
Voici la septième diminuée prise des second et quatrième doigts, ce qui est fort rare, par la raison qu'elle est pré=cédée de la septième simple.

Signe de la septième diminuée 7.

Hier ist die verminderte Septime durch den 2ten und 4ten Finger zu greiffen, wel=ches sehr selten ist, weil die gewöhnliche Septime vorangeht.

Zeichen den verminderten Septime 7.

ut Majeur. C dur.



Voici la même septième diminuée prise des premier et troisième doigts, comme elle doit l'être toujours.

Verminderte Septime durch den 1ten und 3ten Finger, wie es immer der Fall seyn sollte. Z. B.

La Mineur. A moll.



N° 14.

De la différence qu'il y a pour le doigté, de l'intervalle de la Tierce di=minuée, avec celui de la Tierce mineure.

L'intervalle de la tierce diminuée se doigte du premier et du troisième doigt, et cela parcequ'il n'est composé que de deux demi-tons; et celui de la tierce mineure du 1er et du 4me doigt, parcequ'il est composé d'un ton et demi. Voyons d'abord l'intervalle de la tierce diminuée.

N° 14.

Von der Verschiedenheit des Finger=satzes, zwischen der verminderten Terze, und der kleinen Terze.

Die verminderte Terze wird mit dem 1ten und 3ten Finger gegriffen, weil sie nur 2 halbe Töne enthält; die kleine Terze hinge=gen mit dem 1ten und 4ten Finger, weil sie 1½ Ton enthält. Wir wollen die verminderte Terze zu=erst vornehmen.

Exemple. Beispiel.



Pour suivre ceci avec un peu de méthode, je descendrai de position en position, en prenant une fois l'intervalle de tierce di=minuée sur la première corde, et une fois celui de tierce mineure sur la 2de corde. Exemple.

Um eine gewiße Ordnung zu befolgen, gehe ich alle Positionen durch und setze das Intervall der verminderten Terze auf die erste Saite, und das Intervall der klei=nen Terze auf die zweyte Saite. Beispiel.

3e Position. 3e Position.

2e Position. 2e Position.

1e Position. 1e Position.



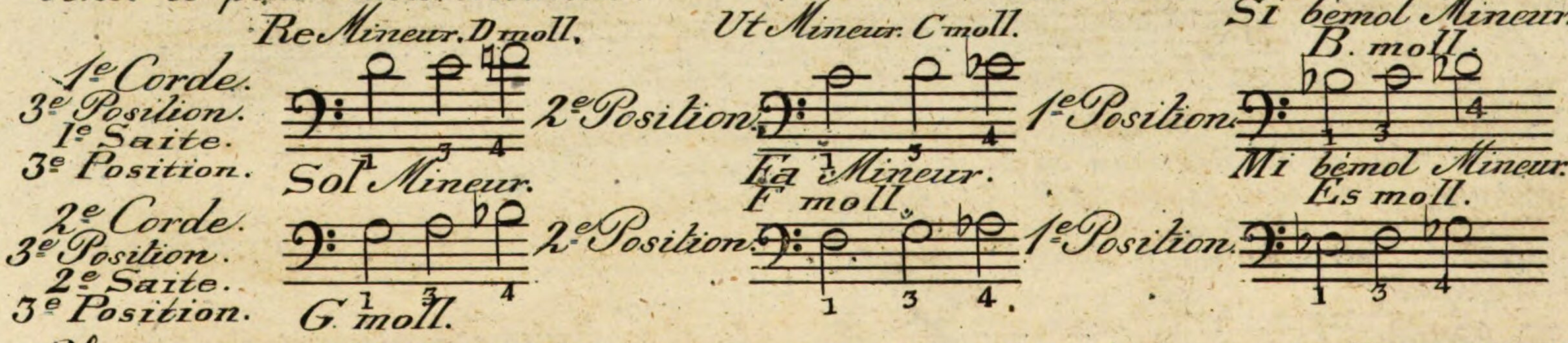
Je vais donner un passage assez suivi pour mettre cette théorie en pratique, et prouver par là, combien cette distinction est juste et commode.

In nachstehendem ausführlichen Beispiel findet man die Anwendung dieser Vorschrift, welche sich als richtig und bequem bewähren wird.

Exemple: Beispiel.



Voyons à present l'intervalle de la tierce mineure, comme elle se pré-sente le plus naturellement.	Laßt uns das Jnterrall der kleinen Terze betrachten, wie ſich daßelbe am natürlichſten darbietet.



Voilà comme l'unité du doigté m'on-donne de doigter ces tierces, cependant il y a beaucoup de personnes qui les doigtent de la manière suivante.	Die natürliche Folge in der Fingerſetzung, erheiſcht obige Bezeichnung dieſer Terzen. Es weichen indeßen viele Perſonen auf ſolgende Weiſe davon ab.



Je ne peux pas dire que ce doigté soit absolument mauvais, parceque je ne connois de mauvais doigté que celui qui dé-range l'aplomb de la main, et qui par-là met dans le cas de toucher faux et de tirer un mauvais son, et celui-ci n'a pas ce vice; mais je lui connois deux défauts; le 1r d'être contre l'unité du doigté, ce qui jette de la confusion dans le mécanisme, le 2e d'être plus que pauvre, misérable même au lieu que le premier est riche. C'est ce que je vais prouver par l'exemple suivant; je me servirai des tierces de **Sol** mineur, de **Fa** mineur, et enfin de **Mi** bémol mi-neur, qu'on vient de voir ci-dessus, parcequ'étant sur la seconde corde, qui est au centre, elles m'offrent plus de res-source pour cette démonstration.

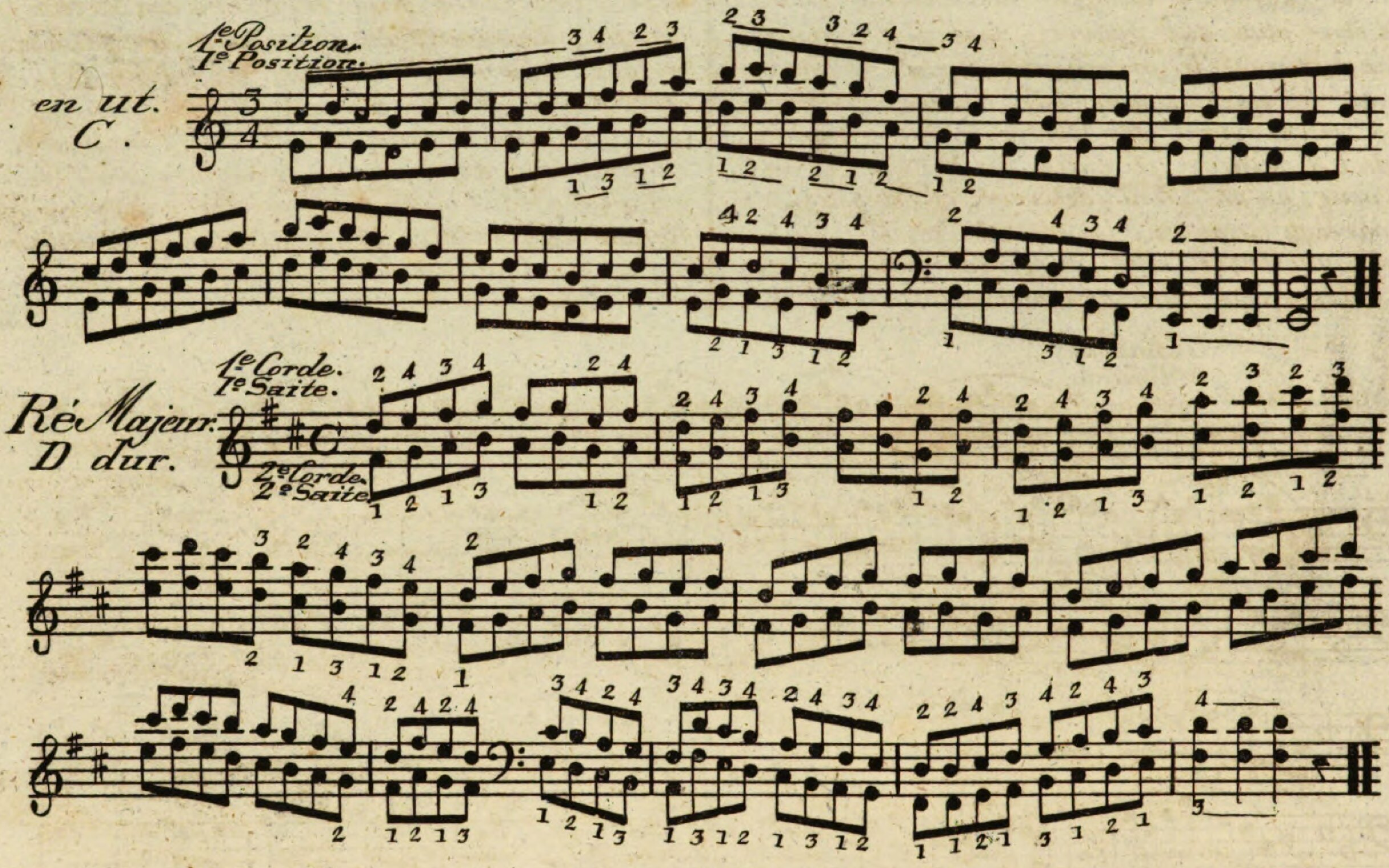
Jch kann diesen Fingersatz nicht gänzlich verwerfen, weil nur derjenige verwerflich ist, durch welchen die Stellung der Hand gestört wird, welches falsche Griffe und einen schlechten Ton zur Folge hat; und hier ist das nicht der Fall: er hat aber doch 2 Fehler; erstens verstößt derselbe gegen die natürliche Folge in dem Fingersatz, und verwirrt den Mechanismus. Zweitens ist er sehr eingeschränkt welches der erstere nicht ist. Das folgende Beyspiel dient zum Beweis. Die vorhergehenden Terzen von G moll, F moll und Es moll sind darinnen angewendet weil sie auf der zweiten als der mittlern Saite stehen und beßere Hülfsmittel zur Erklärung des Gesagten darbieten.



Je crois que l'exemple précédent aura démontré jusqu'a l'évidence, l'avantage du premier doigté sur le second, et que ceux qui croyent qu'il est absolument indifférent de se servir de l'un ou de l'autre, changeront d'opinion.

Das vorstehende Beispiel wird den Vorzug des erstern Fingersatzes vor dem zweiten ganz außer Zweifel gesezt haben, und jederman wird für den ertsern entscheiden.

N.° 15.



N.° 16.

Même genre. toujours sur deux cordes comme les Sixtes.

Ebendiese Art. Jmmer auf 2 Saiten wie die Sexte.



Le même Passage, un ton plus bas avec le même doigté. | Dieselbige Passage, einen Ton tiefer mit nämlichem Fingersatz.



Le même, avec le même doigté | Das nämliche, mit demselben Fingersatz.





Il y a encore plusieurs autres manières de doigter ce passage, mais je préfère celle-ci, par deux raisons; la 1re parceque elle exige le moins de démanchement possible; la 2e, parceque par sa regularité, on peut exécuter le même passage dans tous les tons, toujours avec le même doigté

Diese Paßage ist noch mehrerer Arten des Fingersatzes fähig, ich ziehe aber diesen vor; 1tens weil dabey das Absetzen so wenig als möglich vorkommt, 2tens weil sich derselbe seiner Regelmäsigkeit wegen bey der nämlichen Paßage auf alle Ton-arten anwenden läßt.

N.° 17.

Une des grandes raisons pour lesquelles on joue faux sur les instruments à cordes, vient de n'avoir pas les doigts bien fixes sur la corde, et de les lever inutilement, cela détruit tout l'aplomb de la main. J'ai vu des personnes qui n'avoient jamais qu'un doigt sur la corde, aussi leur main avoit-elle l'air, si j'ose me servir de cette expression, d'être sur la touche comme sur la glace. — L'on me dira peut-être que de jouer faux est une preuve de manque d'oreille? Je réponds, que j'ai rencontré plusieurs personnes qui chantoient très-juste, et qui jouoient faux; il n'entre pas en doute qu'il faut plus d'oreille pour chanter juste, que pour jouer juste, parcequ'on n'a ni à-vides, ni vibrations pour point de ralliement, et que la poitrine est d'ailleurs plus délicate que les cordes d'un instrument. — Le défaut dont je parle ici de lever les doigts inutilement n'est pas rare; il est commun à toutes les personnes qui n'ont pas une très-grande habitude, et il y en a qui le conservent longtems, si elles ne sont pas bien enseignées. Donnons quelques exemples où il se rencontre des notes qui se répètent plusieurs fois, et où l'on voye l'avantage qu'il y a de tenir ferme sur la corde, le doigt qui les a une fois faites, afin qu'il soit tout disposé à les refaire quand elles se présentent, sans nouveaux mouvement.

J'observerai que les notes blanches, dans les passages suivants, n'ont réellement que la valeur d'une double croche, mais cette blanche indique seulement que le doigt qui la fait, doit rester, tout le tems de sa valeur, appuyé ferme dessus la corde.

N.° 17.

Eine Hauptursache wodurch ein unreines Spiel auf den Saiteninstrumenten entsteht, ist, daß man die Finger nicht fest liegen läßt und sie unnöthiger Weise aufhebt; der Nachdruck der Hand leidet darunter. Ich kenne Personen welche immer nur einen Finger auf der Saite hatten, ihre Hand schien auf dem Griffblatte gleichsam wie auf Eis zu schwanken. Man wird mir einwenden, das unreine Spielen sey eine Folge des Mangels an Gehör. Darauf dient, daß mir Personen vorgekomen sind, die sehr richtig sangen, und doch unrein spielten; es ist außer Zweifel daß mehr Gehör zum reinen Singen, als zum reinen Spielen gehört; leere Saiten etc: als Hülfsmittel zum richtigen Intoniren fallen da weg, auch ist die Brust schonender zu behandeln als Darmsaiten. Dieses unnöthige Aufheben der Finger trifft man bey vielen an; besonders bey Personen, welche nicht sehr geübt sind, und manchen hängt es lange an, wenn sie keine gute Unterweisung gehabt haben. Laßt uns einige Beispiele betrachten, wo Noten vorkommen welche vielmal wiederholt werden, und wo der Vortheil die einmal gegriffene Note festzuhalten bemerkbar wird, damit man denselben beym Wiederkehren derselben Note auf seiner Stelle wiederfinde ohne eine neue Bewegung zu machen.

Die 1/2 Noten in den folgenden Paßagen haben zwar nur den Werth von 1/16, bedeuten aber daß der Finger auf denselben so lange fest liegen bleiben soll als ihre Geltung dauert.

Exemple. / Beispiel.



Il est à remarquer que dans le passage précédent, la main est dans un de ses plus grands écarts, sans extension.

Bey der vorstehenden Paßage ist die Hand in einer ihrer größten Erweiterungen, ohne Ausdehnung.

La seconde mesure du passage précédent n'est pas indiſſérente. La voici.

Der 2^{te} Tackt ist nicht gleichgültig zu übergehen. Hier ist er.



Si l'on ne tient pas très-ſerme le 2^{d} doigt qui ſait le SI, sur la 3^{me} corde, qu'arrivera-t-il? c'est qu'au lieu d'écarter le 4^{me} doigt, pour prendre le SOl dièze, sur la 2^{e} corde, on avancera la main, et que lorsqu'on devra reſaire le même SI, il se trouvera trop haut, parceque la main aura monté. Je ne dis pas ceci par pure spéculation, c'est une chose dont j'ai eu mille ſois la preuve, en donnant leçon à des gens qui étoient cependant déjà d'une certaine ſorce.

Wenn man auf dem H der 3^{ten} Saite nicht ſest liegen bleibt, ſo wird man ſtatt nur den 4^{ten} Finger welcher das GIS auf der 2^{ten} Saite nehmen ſoll, auf ſeinen Platz zu bringen, die ganze Hand vorwärts ſchieben, und wenn man wieder auf das H zurükkommt, wird es zu hoch ſeyn. Jch greiſſe dieses nicht aus der Luft, ich habe den Fall ſchon mit Personen gehabt, welche ich unterrichtete und welche ſchon ziemliche Spieler waren.

Autre Passage du même genre, avec la même ſixation des doigts, tout entier à la premiere position.

Andere Paßage derſelben Gattung ganz in der 1^{ten} Position mit dem nämlichen Festliegenbleiben des Fingers.



Je pourrois multiplier ces exemples à l'inſini, sans parvenir cependant à prevoir tous les cas, où il est nécessaire de ne pas lever les doigts inutilement; ceci en est assez pour en prouver la nécessité, et porter à y ſaire attention; d'ailleurs, indépendamment de l'aplomb de la main, où cela mène, tout le monde sait qu'en simpliſiant les mouvements en mécanique, on a beaucoup gagné.

Durch angehäufte Beiſpiele würde ich dennoch nicht alle Fälle erſchöpfen wo die Finger nicht unnöthiger Weise aufgehoben werden dürſen; das Geſagte reicht hin, um darauf aufmerkſam zu machen; man gewinnt nicht nur dabey eine festere Hand, ſondern jedermann weiß daß durch einen vereinfachten Mechanismus ſchon viel gewonnen ist.

N.° 18.

S'il est essentiel de ne pas lever les doigts inutilement, il l'est aussi de ne pas quitter, sans raison, la position où l'on joue; si un passage en tout ou en partie, peut se faire à la même position, on ne doit pas la quitter, à moins que le coup d'archet ne s'y oppose, ou qu'on n'y soit obligé pour rendre quelque expression particulière. Généralement, il est avantageux de rester à la même position autant que possible.

Voici un passage dont la première ligne doit se jouer à la première position; la seconde ligne, à la seconde position; la troisième ligne à la troisième position, et la quatrième ligne à la quatrième position.

N.° 18.

So sachdienlich es ist die Finger nicht unnötig aufzuheben, so wenig darf man auch ohne Ursache die Position in welcher man sich befindet, verlaßen wenn sich eine Paßage zum Theil oder ganz in derselben spielen läßt, es sey denn daß man durch den Bogenstrich, oder des Ausdrucks wegen dazu veranlaßt würde. Überhaupt ist es vortheilhaft die nämliche Position so lange als möglich beyzubehalten.

Bey der folgenden Paßage muß die 1te Zeile in der 1ten Position, die 2te in der 2ten, die 3te in der 3ten, und die 4te in der 4ten Position gespielt werden.



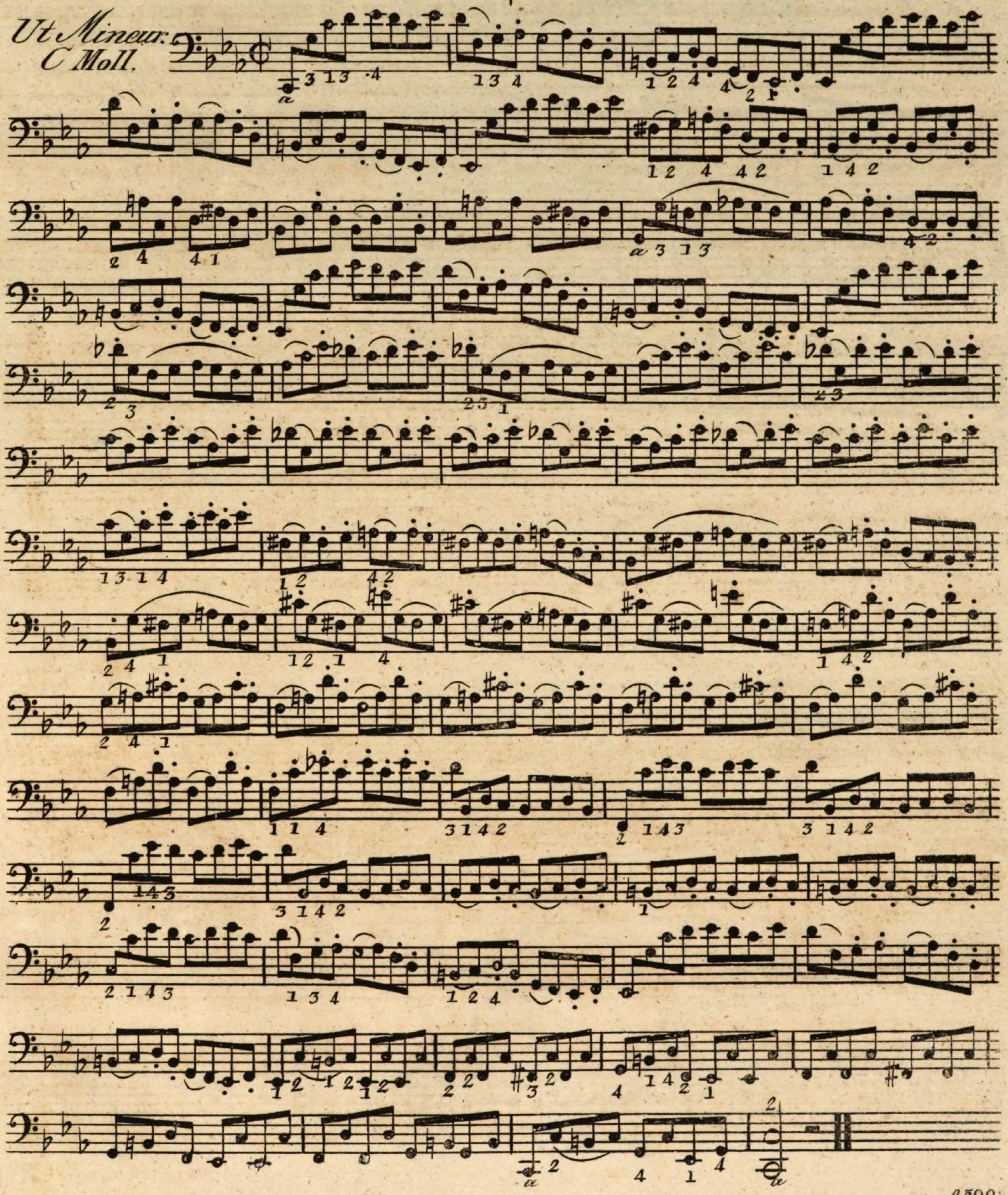
En voici un autre qui doit se jouer tout entier à la troisième position, sans la quitter un instant.

In dem nächsten muß die dritte Position von Anfang bis zu Ende beibehalten werden.



Le passage précédent est commun, mais le suivant est un peu plus recherché et offre plus de ressources a cause du mode mineur. Celui-ci doit se jouer tout entier a la seconde position, sans la quitter un instant.

Die vorige Passage ist alltäglich, die folgende aber ist gewählter, und bietet wegen der weichen Tonart mehr Abwechselung dar. Sie muß durchaus in der 2ten Position gespielt werden.



Le suivant passe alternativement d'une position à l'autre, en descendant et en montant.

Die folgende durchläuft 4 Positionen im Steigen und Fallen.

Fa Majeur.
F dur.



N.º 19.

On rencontre quelquefois des passages où le pouce descend de tons en tons; il faut les connaître; je vais tâcher d'en donner une idée, et les presenterai dans des tons faciles et sonores. Dans ce premier exemple le pouce descend toujours sur la première corde, et les trois premières mesures ne servent que de préparation.

N.º 19.

Zuweilen findet man Passagen wo der Daumen von Ton zu Ton hinunter rückt; man muß sie kennen lernen, ich werde trachten einen Begriff davon zu geben, u: leichteren Beispiele in den klingenden und leichteren Tonarten. In dem ersten Beispiel rückt der Daumen auf der ersten Saite immer abwärts; die 3 ersten Tackte dienen blos zur Einleitung.

Ré Majeur.
D. dur.



Le passage que l'on vient de voir, est fort difficile, mais s'il se présente par notes de trois en trois, il devient beaucoup plus aisé, parcequ'on peut alors se servir de deux cordes, et qu'il n'y a que le pouce et le second doigt d'employés; dans ce cas aussi les six premières mesures ne servent que de préparation, et le pouce descend toujours sur la première corde.

Vorstehende Passage ist schwer, bestünde sie in Triolen so würde sie viel leichter seyn, weil man sich dann zweyer Saiten bedienen kann und nur der Daumen und 2.te Finger dabey beschäftigt sind. Die 6 ersten Tackte dienen auch hier blos zur Einleitung, und der Daumen rückt auf der ersten Saite abwärts.

Exemple. Ré Majeur. Beispiel. in D dur.



Cette manière de descendre le pouce peut s'exécuter dans tous les tons; voyons le même passage un ton plus bas, et ce sera le même doigté.

Dieses Verfahren läßt sich auf alle Tonarten anwenden; zum Beispiel einen Ton tiefer und gleicher Fingersatz.

Exemple. Ut Majeur. Beispiel. C dur.



On comprend aisément que ceci se pratique de même sur les autres cordes; le voici sur la troisième et la quatrième; les six premières mesures ne servent également que de préparation, mais ici le pouce doit toujours descendre sur la troisième corde.

Auf den andern Saiten ist es der gleiche Fall. Zum Beispiel hier für die 3te und 4te Saite; die 6 ersten Tacktedienen wieder blos zur Einleitung, der Daumen rückt auf der 3ten Saite abwärts.



Ces passages ne se présentent pas toujours aussi longs, mais j'ai cru devoir leur donner toute l'étendue possible, pour en faciliter la pratique par l'étude.

Diese Passagen sind nicht immer so anhaltend, ich habe dieselben aber daraum so vorgeschrieben damit man sich übe und darinen Fertigkeit erlange.

N° 20.

J'ai dit à la fin du Titre Games, qu'il y avoit des passages où il étoit indispensable de faire deux notes de suite du même doigt; je vais en présenter quelques exemples. Je crois qu'il ne faut point abuser de cette manière de doigter, et qu'on ne doit s'en servir que quand elle est absolument forcée come dans l'exemple suivant:

N° 20.

Am Ende des Abschnitts über die Tonleitern habe ich gesagt daß es bey einigen Passagen durchaus nothwendig sey, zwey aufeinander folgende Noten mit dem nämlichen Finger zu spielen. Ich werde einige Beispiele anführen; man sollte diese Art Fingersatz aber nicht misbrauchen sondern denselben blos bey Passagen anwenden wie die folgenden.

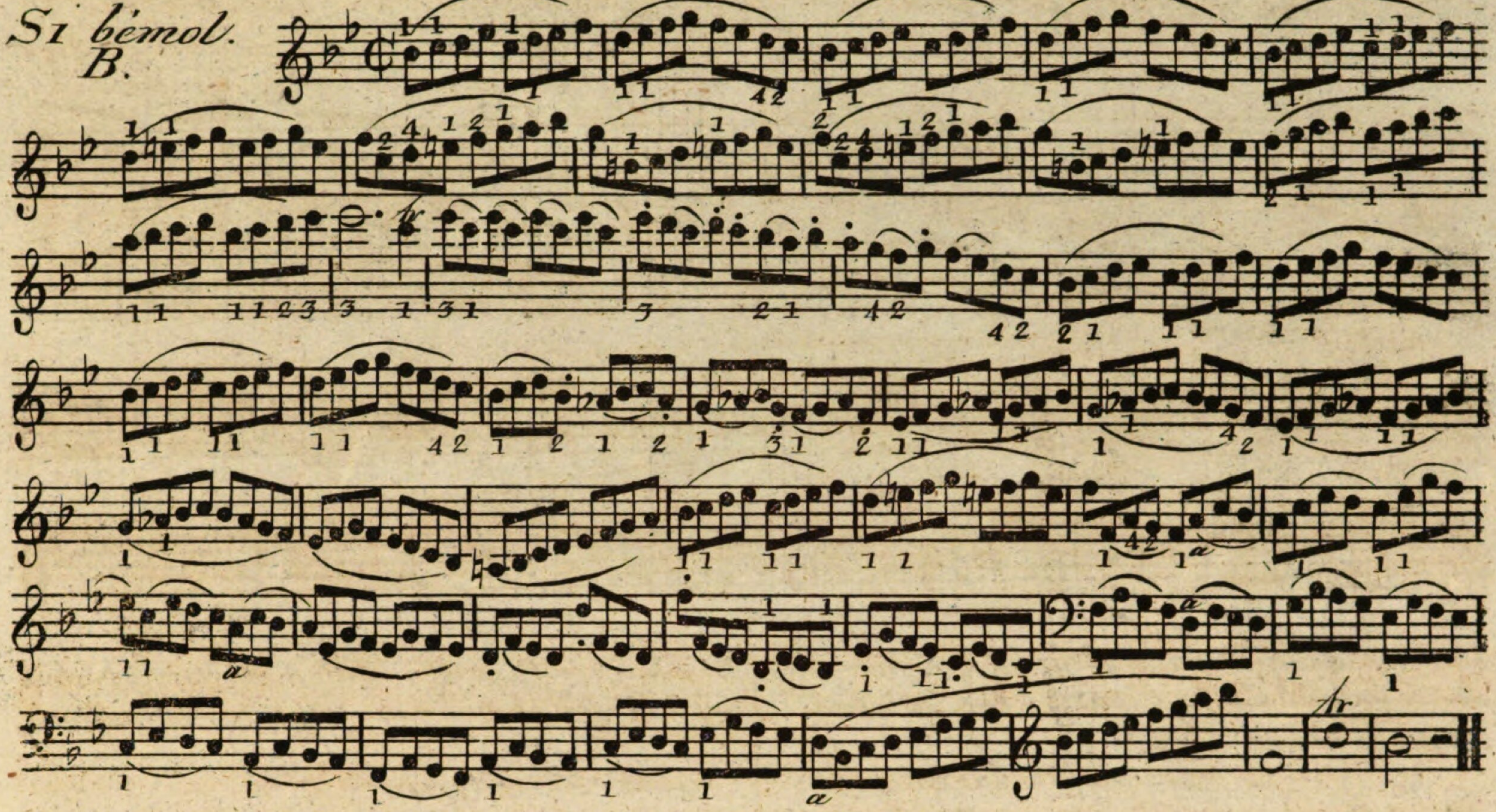


Voici un autre exemple à peu près du même genre, qu'il me semble également impossible d'executer, sans faire aussi les deux notes de suite du même doigt.

Folgendes Beispiel von fast gleicher Art scheint mir ebenfalls nicht anders als wie das vorhergehende ausführbar zu seyn.

2d Exemple. | 2tes Beispiel.

Si bémol. B.



Voici un troisième passage où il faut que le même doigt qui fait les deux notes de suite, glisse d'une tierce. Ce doigté n'est pas sans difficulté: cependant, ces sortes de passages se rencontrent assez souvent.

In der folgenden Passage muß der nemliche Finger in Terzen vorrücken. Dieses hat seine Schwierigkeiten; indessen sind dergleichen Passagen nicht selten.

3me Exemple. | 3tes Beispiel.

Sol Majeur. G dur.



4me Exemple.

Du même genre, avec la même opération en montant et en descendant.

4tes Beispiel.

In der nämlichen Art wie vorhergehendes im Steigen und Fallen.



Voici une autre manière de doigter ces passages, quand ils sont courts, sans les deux notes du même doigt.

Bey kurzen Passagen kann man statt 2 Noten mit 1 Finger zu nehmen folgenden Fingersatz anwenden.

5me Exemple.

5tes Beispiel.



On voit que ces espèces de montées se doigtent du premier et du quatrième doigt. On peut les exécuter de même en montant et en descendant.

Dergleichen Terzen Gänge durch den 1ten u 2ten Finger kommen ebenfalls im Absteigen vor.

6me Exemple.

6tes Beispiel.



Ce doigté réussit très-bien, surtout avec le coup d'archet indiqué; mais si la montée se trouve plus longue, alors on est obligé de se servir du doigté indiqué au troisième exemple; celui-ci deviendroit beaucoup plus difficile, surtout pour la justesse.

Dieser Fingersatz paßt sehr gut, besonders bey diesem Bogenstrich; ist aber das Steigen anhaltender so wird er schwieriger besonders des reinen Spiels wegen. In dem Fall bediene man sich des bey dem 3ten Beyspiel angemerkten Fingersatzes.

Voyons encore le même passage un peu plus allongé, afin de prouver la nécessité de reprendre le doigté du troisième exemple, quand la montée se trouve plus longue.

Dieselbe, aber etwas verlängerte Passage zum Beweis daß es nothwendig ist auf den Fingersatz des 3ten Beispiels zurük zu komen wenn das Steigen der Terzen anhaltender ist.

7me Exemple.
7tes Beyspiel.



Il me seroit impossible de prévoir ici toutes les circonstances où l'on se trouve forcé de faire deux notes du même doigt, puisque cela dépend de la tournure des phrases, tournure qui varie à l'infini; mais je crois que si l'on a bien fait attention aux exemples précédents, on sera en état de juger, dans les passages qui pourront se présenter, si on est forcé de faire deux notes du même doigt, ou si on peut les éviter.

Es wäre unmöglich alle Fälle vorher zubestimmen wo man genöthigt ist zwey Noten mit dem nämlichen Finger zu greiffen, weil dieß von den Wendungen der Sätze, die sehr verschieden sind abhängt; Ieder der auf das gesagte aufmerksam gewesen ist, wird selbst zu urtheilen im Stande seyn bey welchen Paſsagen zwey Noten durch einen Finger zu nehmen sind, und wo dieses vermieden werden kann.

Nº 21.

Quand on exécute les octaves, ayant le pouce posé, elles se font toujours avec le pouce et le troisième doigt; et ceci se pratique constament de la même manière dans tous les tons, et sur toutes les cordes.

Nº 21.

Weñ man die Octaven mit aufgeseztem Daumen spielt, so geschieht dieß immer durch den Daumen und dritten Finger, es sey auf welcher Saite und in welcher Tonart es wolle.

Exemple. Beyspiel.

RÉ Majeur.
D. dur.



Il seroit inutile d'en dire davantage là-dessus, puisque majeur ou mineur, c'est toujours le même doigté: On les exécute aussi dans le bas du manche a peu près de la même manière, c'est-à-dire, du premier et du quatrième doigt.

Mehr davon zu sagen ist überflüſsig, Moll und Dur haben immer gleichen Fingersatz. Wird der Daumen nicht aufgesetzt so bedient man sich dazu des ersten und vierten Fingers.

Exemple. — Beispiel.

UT Majeu. C. dur.



Il n'est pas inutile d'observer ici que cette manière d'exécuter les octaves dans le bas du manche, ne convient qu'aux personnes qui ont la main très grande et forte, car si l'on ne fait qu'atteindre à l'octave, on les exécutera sans nerf; le son sortira mal, et on sera souvent à côté de la justesse. Il est donc inutile de multi-plier ici les exemples, puisque de cette façon, le doigté est toujours le même dans tous les tons. C'est dommage qu'il n'y ait que très peu de personnes dans le cas de s'en servir, parceque les octaves font un très-bon effet de cette manière, attendu qu'on n'est pas obligé de sauter une corde avec l'archet, et par-là on obtient plus de liai-son et de netteté.

Voici comment tout le monde peut les ex-écuter.

Es ist hierbey zu bemerken daß leztere Art nur für diejenigen paßt, welche eine große und starke Hand haben, denn wenn man die Octave nur kaum erreicht, so fehlt Nach-druck, guter Ton und sehr oft die Reinheit. Da die Verfahrungsart in allen Tonarten dieselbe ist, so mögen die wenigen Beispiele genügen. Schade daß nur Wenige davon Ge-brauch machen können weil die Octaven sich dadurch sehr gut ausnehmen, das Springen des Bogens über eine Saite wegfällt, und das Spiel mehr Einheit und Annehmlichkeit gewinnt.

Folgende Verfahrungsart ist für Iedermann.

1.r Exemple. — 1tes Beispiel.

UT Majeur. C. dur.



On vient de voir une Gamme d'octaves en ut majeur en montant et en descen-dant, toutes à la première position, ce qui paroit tout simple et très-naturel, cependant si l'on doit exécuter ces octaves avec une certaine vitesse, l'on abandon-nera ce doigté, parcequ'il rend l'archet irrégulier, vû qu'il ne saute pas toujours régulièrement par dessus une corde.

Il arrive quelquefois qu'on se sert d'un coup d'archet plus difficile pour favo-riser le doigté, comme aussi on employe un doigté plus difficile pour obtenir un

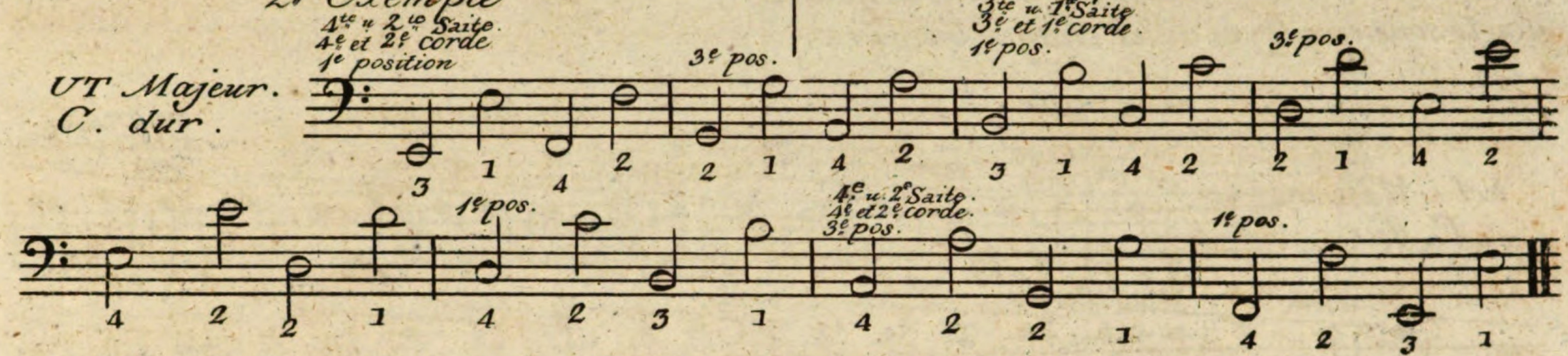
Diese auf und niedersteigende Tonleiter von Octaven in C dur in der ersten Position ist freylich ganz einfach und natürlich, will man aber, diese Octaven geschwinde spielen so kann dieser Fingersatz nicht mehr statt finden, weil der Bogenstrich unregelmäsig wird, da nicht immer blos eine Saite über-sprungen wird. Manchmal richtet man sich mit dem Bogenstrich nach dem Fingersatz und manchmal bedient man sich eines schwereren Fingersatzes um einen freyern und regelmäsigern Bogenstrich zu halten. Beide Theile müßen hier auf einen Zwek

coup d'archet plus aisé et plus régulier. C'est ici le cas où le doigté doit concourir à ce que le coup d'archet soit toujours régulier, sans quoi on ne pourra pas exécuter les octaves avec netteté et vitesse. Pour parvenir à ce résultat, il faut éviter, autant que possible, les à-vides, et doigter à peu près comme nous avons doigté les sixtes, c'est-à-dire, n'en faire que deux de suite, sans changer de position.

hinwirken. Dazu ist auch erforderlich die leeren Saiten möglichst zu vermeiden und wie bey den Sexten in derselben Position nur 2 Octaven auf einander folgen zu lassen.

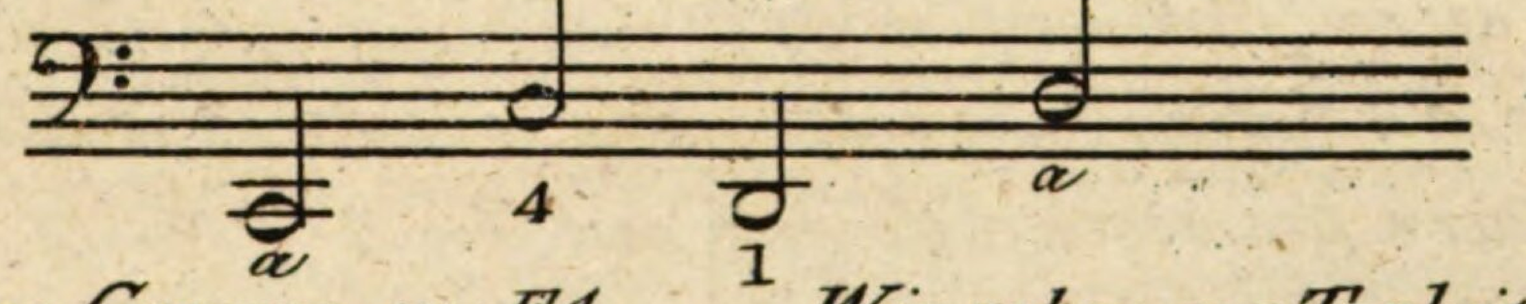
2e Exemple | 2tes Beispiel.

UT Majeur.
C. dur.



Je n'ai pas présenté les deux premières octaves de la Gamme d'UT dans l'exemple précédent, afin qu'il soit plus intelligible. On sent qu'on ne peut pas éviter les à-vides dans ces deux premières octaves et qu'on doit les exécuter comme les voici:

Um verständlicher zu seyn habe ich die Octaven vom ersten C und D weggelassen Die leeren Saiten sind bey diesen 2 Octaven nicht zu vermeiden; sie müssen auf folgende Art gespielt werden.

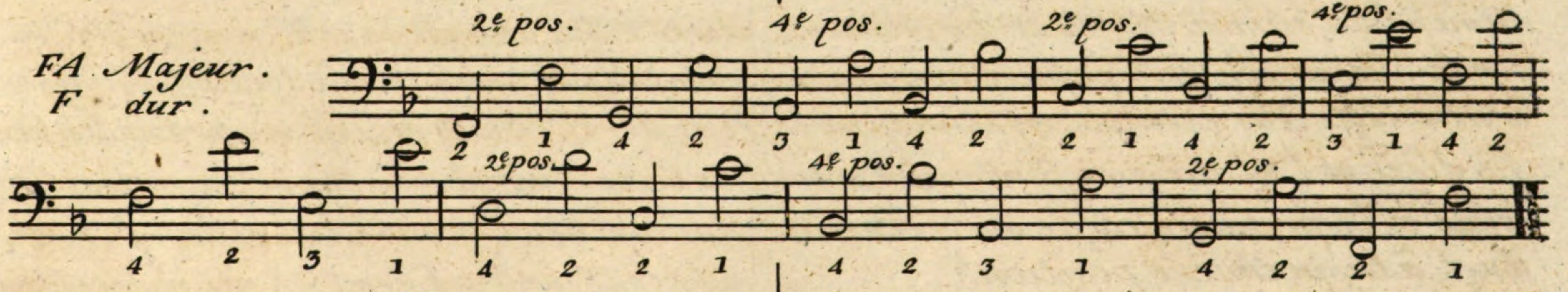


Voyons maintenant une Gamme en FA.

Wir gehen zur Tonleiter von F. über.

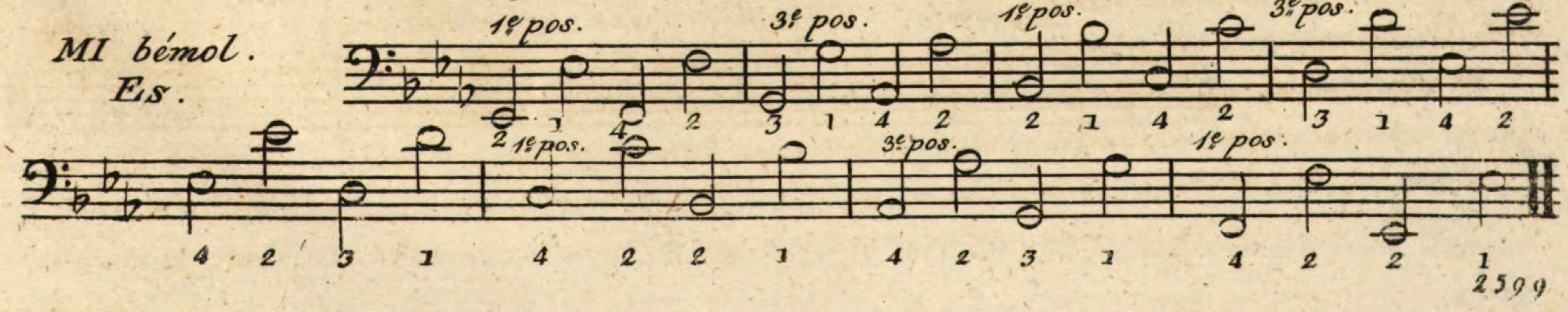
3e Exemple | 3tes Beispiel.

FA Majeur.
F dur.



4e Exemple. | 4tes Beispiel.

MI bémol.
Es.



On a dû remarquer que dans les 2e. 3e. et 4e. exemples, l'archet a toujours été obligé de passer par dessus une corde, et c'est ce qui est essentiel pour la régularité de l'exécution, ainsi que pour la netteté et l'égalité du son.

Voici un passage d'octaves qui monte par gradation de demi-ton en demi-ton et descend à peu près de même. On montera de position en position et on descendra de même. Il est à remarquer que les quatre doigts sont employés dans chaque mesure.

Bey den Beispielen 1, 2 und 3 hat der Bogen immer eine Saite zu überspringen, und dieses ist zur Regelmäsigkeit, Reinheit und Gleicheit des Tons erforderlich. Hier folgt eine Passage-Octaven welche von halben Ton zu halben Ton steigt und beinahe ebenso fällt. Im Steigen und Fallen rückt man von einer Position in die andre. Zu bemerken ist daß alle 4 Finger in jedem Takt vorkommen.

Exemple Beispiel.

FA. Majeur.
F. dur.



Il y a ici une chose très-essentielle à remarquer, c'est que si on fait une note quelconque du 4me doigt sur la 4me corde, son octave doit absolument se faire du second doigt sur la seconde corde; et si l'on fait une note du même quatrième doigt sur la troisième corde, son octave doit aussi se faire absolument du second doigt sur la première corde. Je ne connois point d'exception à cette règle. Par exemple, en re majeur le fa dièze et l'ut dièze se font sur la seconde corde et la première corde du troisième doigt, à la première position.

Ich mache hier eine sehr wesentliche Bemerkung, greift man nämlich eine Note, es sey welche es wolle, durch den 4ten Finger auf der 4ten Saite, so muß die Octave derselben durch den 2ten Finger auf der 2ten Saite gegriffen werden, und wenn man mit erwähntem 4ten Finger irgend eine Note auf der 3ten Saite greift so muß dessen octave ebenfalls durchaus mit dem 2ten Finger, auf der 1ten Saite gegriffen werden. Ich kenne keine Ausnahme. Zum Beispiel, in D dur werden Fis und Cis mit dem 3ten Finger auf der 2ten und auf der 1ten Saite in der ersten Position gegriffen.

Exemple. Beispiel.

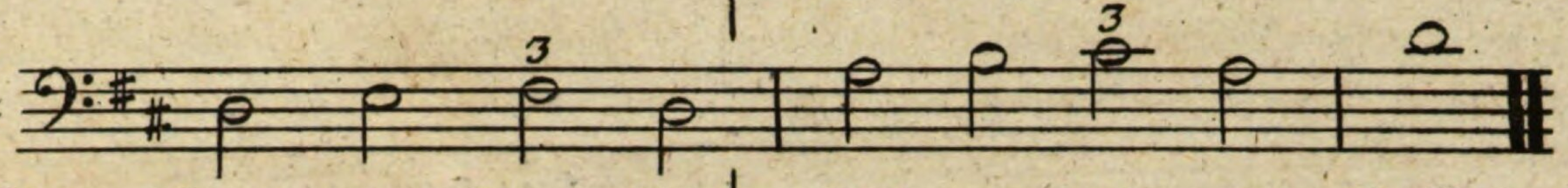
1e Position.



Si on exécutoit les notes suivantes en ré majeur, voici certainement comme on les doigteroit:

Wollte man diese Noten in D dur, spielen man würde dieses gewiß wie folgt verrichten. .

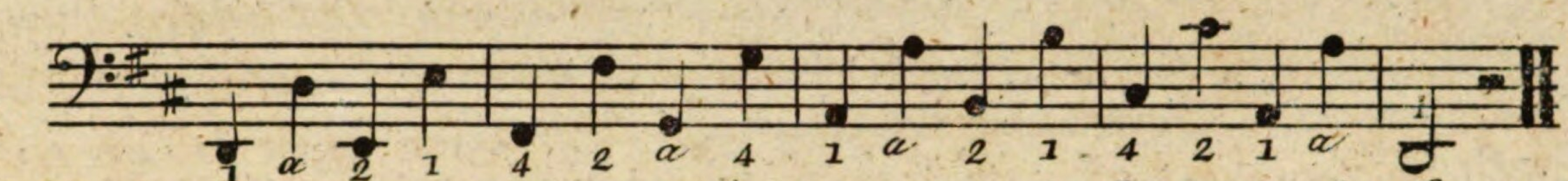
1e Position.



Eh bien, si l'on exécute les mêmes notes, même ton et même mode, par octaves, on employera toujours le second doigt en place du troisième pour faire le fa dièze et l'ut dièze. Voici un Exemple qui prouve cette assertion.

Wollte man aber die nämlichen Noten in eben der Tonart und Folge mit ihren Octaven spielen, so wird man bey FIS und CIS immer den 2ten statt des 3ten Fingers gebrauchen. Hier ein Beispiel als Beweis.

1e Position.



La raison de ceci est que c'est le quatrième doigt qui gouverne, attendu que si on faisoit le fa dièze et l'ut dièze du troisième doigt, il auroit un écart forcé pour prendre leurs octaves du quatrième doigt.

Die Ursache liegt in der freien Bewegung des 4ten Fingers, denn wollte man FIS und CIS mit dem 3ten Finger nehmen, so würde der 4te Finger, um die Octave davon zu greiffen eine gezwungene Stellung nehmen müssen.

Exemple de ce faux doigté.

Beispiel über diesen Fehler.

1e Position.



Ceci n'est pas une exception, mais bien une règle générale. On pourra voir à l'article, Explication de la distance que les doigts doivent avoir entre-eux, que je démontre qu'il ne peut jamais y avoir, entre le troisième et le quatrième doigt, que la distance d'un demi-ton. L'octave tenant toujours les doigts qui la font, à la distance respective d'un ton, il s'en suit, que quand une note quelconque se prend du quatrième doigt, sur une corde grave, son octave doit nécessairement se faire du second doigt sur la corde aigue correspondante. Cette règle a même lieu dans le chant, dès qu'il vous conduit à prendre l'octave. Voici un chant de Basse où l'on verra le second doigt remplacer le

Dieses ist keine Ausnahme, sondern vielmehr eine Hauptregel. Unter dem Abschnitt Von der wechselseitigen Entfernung der Finger von einander, beweise ich, daß zwischen dem 3ten und 4ten Finger nie keine größere Entfernung als die eines ½ Tons statt finden darf. Da die Finger welche eine Octave greiffen immer einen ganzen Ton von einander entfernt sind, so folgt daraus, daß wenn man irgend einen Ton auf den unteren Saiten mit dem 4ten Finger greifft, dessen Octave auf der höheren Saite durch den 2ten Finger gegriffen werden muß. Diese Regel erstreckt sich selbst auf singende Stellen wo Octaven vorkommen. Hier ist eine dergleichen wo der 2te Finger den Platz des 3ten einnimmt um die Octave

troisième, afin de pouvoir prendre son octave du quatrième.

davon durch den 4ten greiffen zu können.

Exemple. Beispiel.

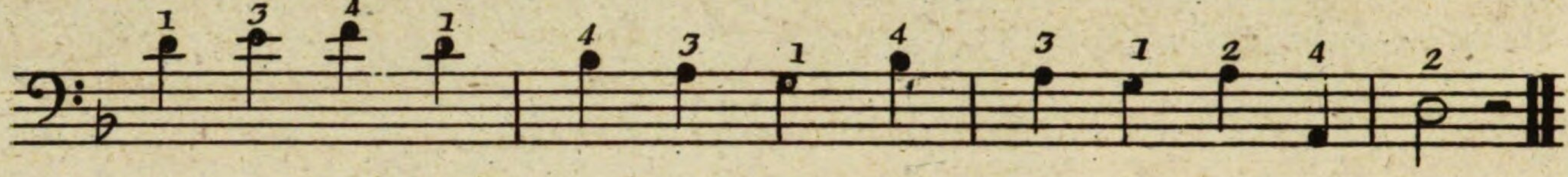
1e Position.



2e Position. UT Mineur. C. moll.



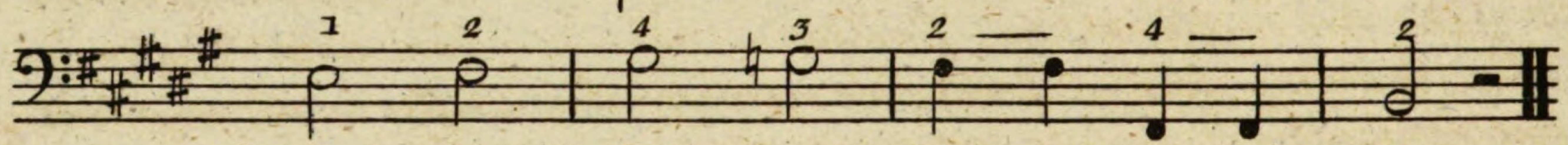
3e Position. RÉ Mineur. D. moll.



En voici un autre qu'on rencontre aussi quelquefois, et où le sol naturel se fait du troisième doigt sur la seconde corde, à la première position.

Nachstehendes kommt auch zuweilen vor; G wird durch den 3ten Finger auf der 2ten Saite in der ersten Position gegriffen.

Exemple. Beispiel.



Ce sol naturel n'est ici qu'une note de passage qui n'est pas même du mode; on sentira qu'il seroit maladroit de descendre le quatrième doigt pour la faire, puisque le fa dièze qui suit doit absolument se faire du second doigt pour conduire à son octave qui se trouve du quatrième; c'est donc ici l'octave qui gouverne. La même tournure se trouve aussi quelquefois avec l'intervalle de la tierce diminuée.

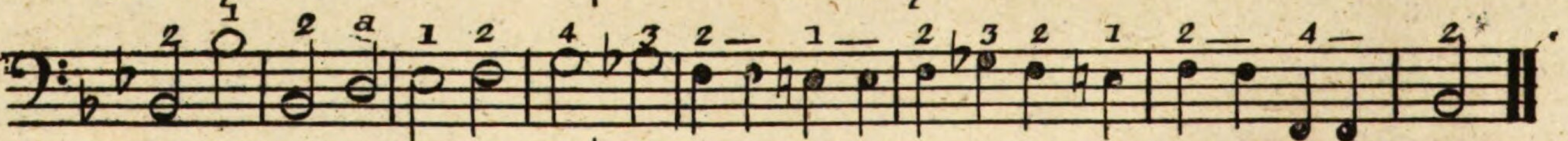
Je donnerai, pour varier, cet exemple en si bémol. Exemple.

Dieses G ist hier nur eine durchgehende Note welche nicht in den modus gehört; es wäre zweklos mit dem 4ten Finger auch das G nehmen zu wollen, weil das darauf folgende FIS durchaus mit dem 2ten Finger gegriffen werden muß, damit die Octave desselben auf den 4ten Finger komme; die Octave behauptet hier das Vorrecht. Die nämliche Wendung findet man auch manchmal mit der verminderten Terze.

Zur Abwechselung setze ich dieses Beispiel in B

Beispiel.

SI bémol Majeur. B dur.



On pourra, si l'on veut, nommer ceci une contrariété du doigté; quant à moi, je trouve que c'est une règle toute simple

Meinethalben mag man dieses für einen Verstoß gegen den Fingersatz halten, ich finde es aber ganz natürlich und in der

et toute naturelle. Je pourrois m'étendre bien davantage sur ce sujet, mais je crois en avoir assez dit pour qu'on soit à portée de faire l'application de cette règle, quand l'occassion s'en presentera.

A partir de l'article suivant on a cru devoir donner, en abrégé les préceptes et exemples préscrits par l'auteur, pour ne pas grossir cet ouvrage sans cela trés volumineux, sans omettre cependant la moindre chose essentielle, et ce qui pourroit être intéressant pour les joueurs du Violoncelle.

Titre 13.

De la cadence ou Trillo.

La cadence doit se battre de manière que le doigt qui fait le mouvement tombe bien d'aplomb sur la corde et toujours à la même place, mais que cela soit sans force et sans roideur.

Dans les cadences majeures le doigt qui agit, doit être distant du doigt qui reste ferme, exactement d'une seconde majeure; et d'une seconde mineure, dans les cadences mineures.

Il faut la battre trés-également et non pas aussi rapidement dans un Adagio que dans un morçeau vif et brillant.

Voici la premiere cadence que je propose comme exercice; je marquerai le doigt qui doit rester ferme par un chiffre dessous, et celui qui doit battre par une petite note chiffrée.

Ordnung. Auch könnte ich mich weitläufiger darüber erklären, ich glaube aber genug gesagt zu haben, so daß jeder, vorkommenden Falls die Anwendung selbst wird machen können.

Von dem folgenden Abschnitt an hat man die Vorschriften und Beispiele des Verfassers in einem gedrängten Auszug zu geben für dienlich gehalten, um dieses ohnehin voluminöse Werk nicht noch mehr zu vergrößern; ohne jedoch das geringste zu übergehn was dem Violoncell-Spieler nützlich und interessant seyn könnte.

13ter ABSCHNITT.

Von dem Triller.

Der Triller muß so geschlagen werden, daß der Finger feste und immer auf den nämlichen Platz der Saite falle, doch muß dieses ohne Anstrengung und ohne Steifigkeit geschehen.

Ein Triller in der Dur Tonart muß genau in dem Verhältniß einer großen Secunde, und in der Molltonart in demjenigen einer kleinen Secunde stehen.

Die Bewegung dabey muß mit Gleichheit ausgeführt werden, und der Triller in langsamen Stücken nicht so schnell geschlagen werden als bey dem Allegro.

Folgender Triller mag zur ersten Übung dienen der unbeweglich stehende Finger ist durch die darunterstehende, und der bewegliche Finger durch die über der kleinen Note stehende Ziffer angemerckt.

Exemple. Beispiel.



Cette cadence a l'avantage d'exercer tous les doigts et on doit la répéter sur les quatre cordes.

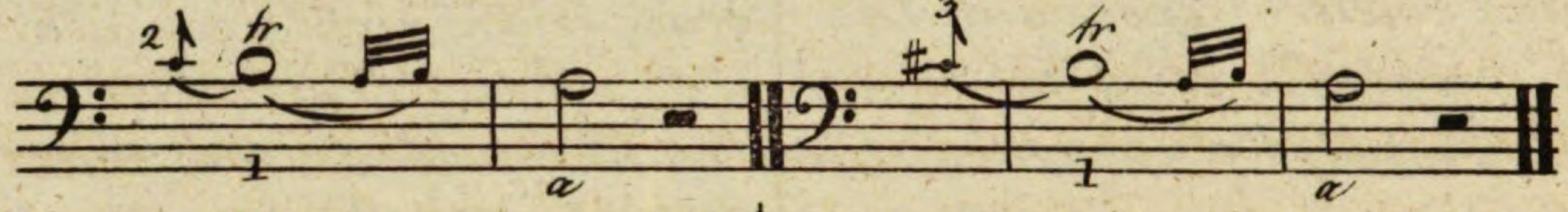
Presque toutes les cadences dans le bas du manche, se font du quatrième doigt, il n'y a qu'à la première position qu'on peut les faire du second doigt en mineur et du troisième en majeur, parcequ'elles sont résolues par l'a-vide.

Weil durch diesen Triller werden alle Finger geübt werden, so wiederhole man denselben auf allen 4 Saiten.

Fast alle Triller ohne Aufsatz des Daumens werden mit dem 4ten Finger geschlagen nur in der ersten Position geschieht dieses in Moll mit dem 2ten und in Dur mit dem 3ten Finger weil sie auf eine leere Saite führen.

LA Mineur. A. moll. — LA. Majeur. A. dur.

Exemple. Beispiel.



De même sur les 3 autres cordes; mais passé cela elles sont toutes du quatrième doigt.

Ebenso auf den 3 übrigen Saiten; sonst aber immer mit dem 4ten Finger.

UT Majeur. C dur. 1re Corde. 1te Saite. — FA Majeur. F dur. 2me corde. 2te Saite.

Cadence Majeur. Du 4e doigt sur la 1re et 2de Corde. Triller in Dur Mit d. 4 Finger auf der 1te und 2te Saite.



Elles sont plus difficiles en mineur, parceque le quatrième doigt bat tout seul, sans être aidé du troisième qui doit rester ferme.

Pour exécuter les cadences mineures qui suivent, si on ne pose pas le troisième doigt tout debout dessus la corde et très près de l'ongle, alors le petit doigt qui doit battre n'atteint à peine la corde.

In Moll sind sie schwerer weil sich der 4te Finger allein bewegt, und nicht durch den feststehenden 3ten Finger unterstützt wird.

Wenn man bey folgenden Moll Trillern den 3ten Finger nicht ganz aufrecht stehend und nahe an dem Nagel auf die Saite sezt, so kann der kleine Finger welcher trillern soll die Saite kaum erreichen.

Cadence Mineure en UT. Triller in C moll. 1re Corde. 1te Saite.



Cadence Mineure en FA. Triller in F moll. 2de Corde. 2te Saite.



Les cadences en mi majeur et mineur sur la première corde, sont peut-être les plus difficiles, à cause que la main se trouve placée à l'endroit ou le manche se joint à

Die Triller in E dur und E. moll auf der ersten Saite sind wohl die schwersten, weil sich die Hand gerade auf der Stelle befindet wo der Hals sich an den Körper des

l'instrument, surtout lorsque le manche et court.

Instrumentes schließt, zumal wenn der Hals kurz ist.

Cadence en MI Majeur. Triller in E. dur. 1^re Corde. 1^te Saite.



Cadence en MI Mineur. in E. moll. 1^re Corde. 1^te Saite.



Il est très utile d'exercer ces cadences a toutes les positions et sur toutes les cordes.

Une fois qu'on se sert du pouce, la majeure partie des cadences se bat du second doigt, attendu que le pouce se trouve presque toujours sur la note tonique.

Es ist sehr nützlich diese Triller in allen Positionen und auf allen Saiten zu üben.

Sobald der Daumen aufgesezt wird, werden die meisten Triller mit dem 2^ten Finger geschlagen, weil sich der Daumen fast immer auf dem Grundton der Tonica befindet.

Exemple. Beispiel.

Cadence Concluante en SOL. Schluß Triller in G.



Cadence Concluante en UT. Schluß Triller in C.



Toutes les cadences n'étant point concluantes, il s'en présente du troisième doigt. Le passage suivant qu'on rencontre très-souvent, en offre assés pour prouver qu'on ne doit pas les négliger.

Nous resterons toujours à la même position sans la quitter, avec l'attention que le pouce doit rester ferme à sa place sans bouger.

Nicht alle Triller fallen aber auf den Schluß, daher müßen auch einige mit dem 3^ten Finger geschlagen werden. In der folgenden oft vorkommenden Passage findet man deren hinlänglich zum Beweis daß sie nicht zu vernachlässigen sind. Wir behalten immer die nämliche Position bey, der Daumen muß hier unveränderlich in seiner Lage bleiben.

Exemple. Beispiel.





En voila assés pour donner une idée de cette étude: On ne doit pas négliger d'exercer la cadence de tous les doigts, car rien ne peut

Dieses ist genug um einen Begriff von dieser Übung zu geben; man vernachlässige nicht den Triller mit allen Fingern zu üben, denn nichts

leur donner plus de légèrete d'agilité et de tact.

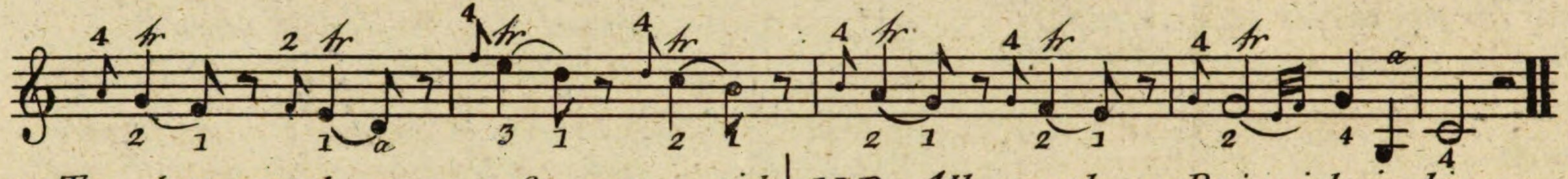
Outre une quantité d'agrémens qui sont assújettés au gout prédominant, il y à encore une autre cadences qu'on nomme cadence brisée; la voici.

vermag ihnen besser Leichtigkeit Gelenkigkeit und Bestimmtheit zu geben.

Außer den Verzierungen welche dem herrschenden Geschmak unterworfen sind giebt es auch eine Art derselben welche man Pralltriller nennt. Z.B.

Cadence Brisée.
Prall=Triller.





Tous les exemples que renferme cet article doivent s'exécuter très lentement, afin que les cadences soient longues.

Il est très essentiel d'observer, que la main ne doit faire aucun mouvement quand on bat la cadence, il n'y a que le doigt, ou les doigts qui la battent, qui doivent lever et frapper.

N.B. Alle gegebene Beispiele in diesem Abschnitt müssen sehr langsam und lange anhaltend gespielt werden. Sehr nöthig finde ich auch noch zu erinnern daß die Hand durchaus keine Bewegung machen darf, und nur der, oder die zum Trillern gehörigen Finger beweglich seyn dürfen.

Titre 14.

De la révision des Unissons et des Octaves aves les à-vides.

Pour s'avoir si l'on joue bien juste il est nécessaire qu'on fasse de tems en tems la révision si l'on est juste avec les à vides, ce qui se pratique de la manière suivante.

A la première position, on n'a que trois Octaves.

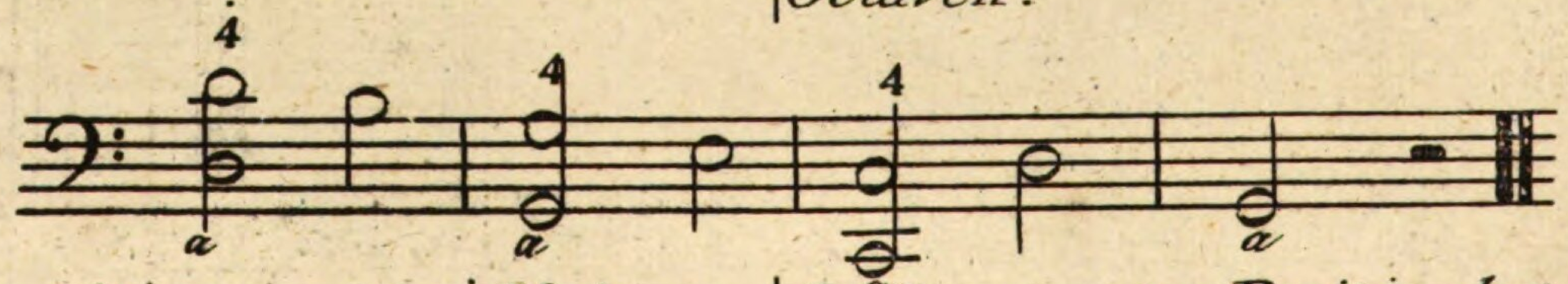
14ter ABSCHNITT.

Von der Revision der Einklänge und Octaven mit den leeren Saiten.

Um zu wissen ob man rein spielt ist es nöthig die gedeckten Töne bisweilen mit den leeren Saiten zu vergleichen, welches auf folgende Art geschieht.

In der ersten Position hat man nur drey Octaven.

1e Exemple.
1tes Beispiel.
1e Position.



A la seconde position, on a trois Unissons et trois Octaves.

In der zweyten Position hat man drey Einklänge und drey Octaven.

2e Exemple.
2tes Beispiel.
2e Position.



L'exemple suivant est du même genre, et servira à mieux assurer la main.

Dieses Beispiel gleicher Art, dient der Hand Festigkeit zu geben.

3me Exemple. 2tes Beispiel.

2e Position.

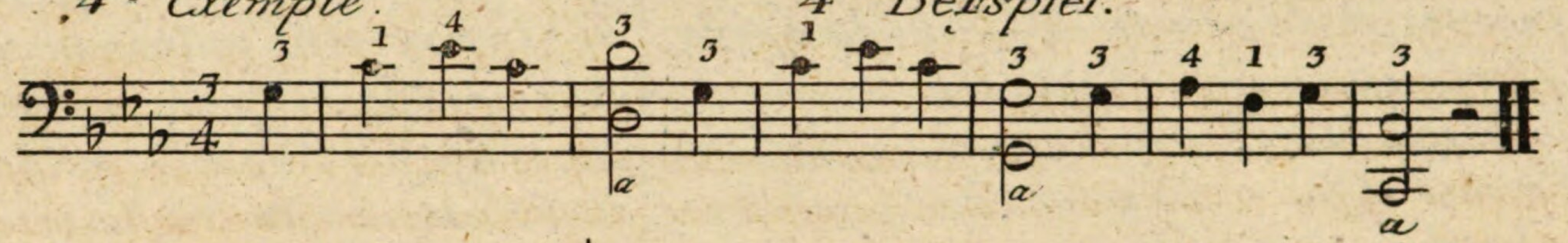


A cette même position (la seconde) dans le mode d'UT mineur, on n'a que trois Octaves et point d'Unissons.

In dieser zweiten Position in C moll hat man nur drey Octaven und keine Einklänge.

4me Exemple. 4tes Beispiel.

Lentement.



A la troisième position, on a les trois Unissons et les trois Octaves, dans les modes mineur et majeur.

In der dritten Position hat man die drey Einklänge und die drey Octaven sowohl in Moll als Dur.

5e Exemple. 5tes Beispiel.

3e Position. RÉ Majeur. D. dur.

6e Exemple. 6tes Beispiel. 3e Position. RÉ Mineur. D. moll.



A la quatrième position, on n'a que les trois Unissons du premier doigt;

In der vierten Position hat man nur die drey Einklänge mit dem ersten Finger.

Les Voici. Z. B. 4e Position.



En voilà assez pour s'assurer qu'on à pris les positions justes; je ne parle pas ici des fractions des positions dont je ferai mention plus loin.

Dieses genügt um gewiß zu seyn, daß man die Positionen richtig genommen hat. Ich rede hier nicht von den durch die Vorzeichnung entstehenden Rückungen der Positionen, dieses soll weiter unten geschehen.

Titre 15

Sur la manière d'accorder l'instrument.

Quand on prend la-mi-la, il faut avoir soin d'écouter attentivement si l'on est trop haut ou trop bas, et si c'est de peu ou de beaucoup, et ne tourner les chevilles qu'en conséquence, car en les tournant plus qu'il ne faut on dérange les autres cordes qui se trouvoient déja accordées.

Lorsqu'on se trouve à une grande distance du ton soit trop bas ou trop haut je conseille de hausser ou de baisser tout de suite les 4 cordes le plus approchant possible, et de prendre le la-mi-la après.

Lorsqu'on accorde il faut bien écouter la vibration des deux cordes, qu'on attaque avec l'archet et faire attention de ne pas appuyer plus fortement sur une corde que sur l'autre autrement on ne parviendra jamais à s'accorder juste.

Titre 16.

Des Vibrations et de la Coalition des Vibrations.

Il est prouvé par l'expérience et je m'en rapporte à tous les écrits qui traitent de musique, que chaque corde produissant un son grave, fait non seulement resonner ou vibrer celle qui se trouve avec elle a l'unison mais encore qu'un son grave pendent sa vibration fait entendre plusieurs tons plus aigus qui forment les parties harmoniques du dit son grave, c'est à dire l'octave la quinte et la tierce des octaves supérieures par exemple les cordes de ré, sol, et ut, font resonner en même tems quoique plus faiblement les tons que j'écrirai avec des notes noires.

15ter ABSCHNITT.

Über das Stimmen des Instruments.

Wenn man von einem andern Instrumente das A nimmt, so muß man hauptsächlich genau hören ob man zu hoch oder zu tief ist und ob dieses viel oder wenig beträgt, um die Wirbel verhältnißmäſsig darnach zu drehen, denn durch zu vieles Drehen eines Wirbels, verstimmt man die andern schon gestimmten Saiten wieder. Daher ist es auch am rathsamsten wenn man viel zu hoch oder zu tief ist, daß man erst alle 4 Saiten dem rechten Tone so nahe wie möglich stimmt, und dann erst sein A nimmt um das Instrument vollkommen richtig zu stimmen. Beym Stimmen selbst muß man genau auf die Vibration der Saiten hören, und den beyden Saiten die man zusammenstreicht einen vollkommen gleichen Bogendruck geben, weil auſserdem die Quinte niemals rein seyn wird.

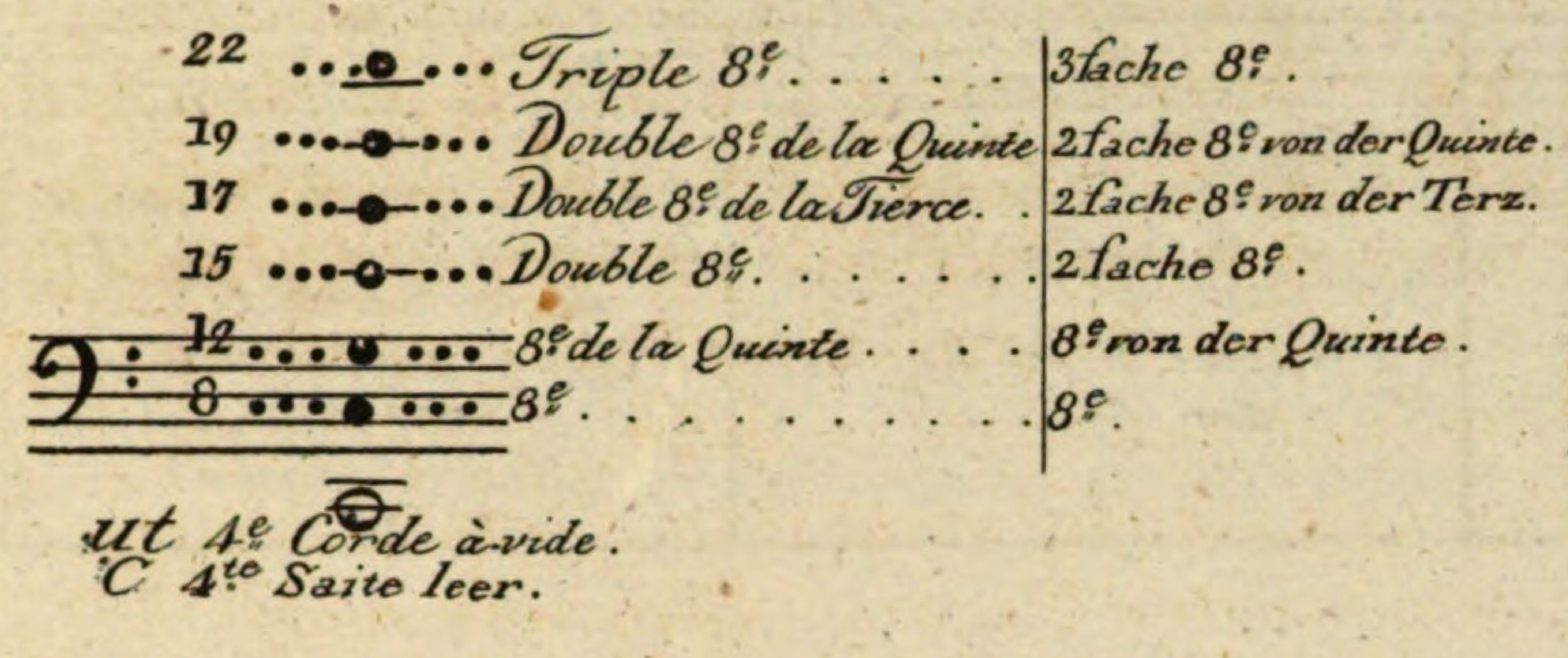
16ter ABSCHNITT.

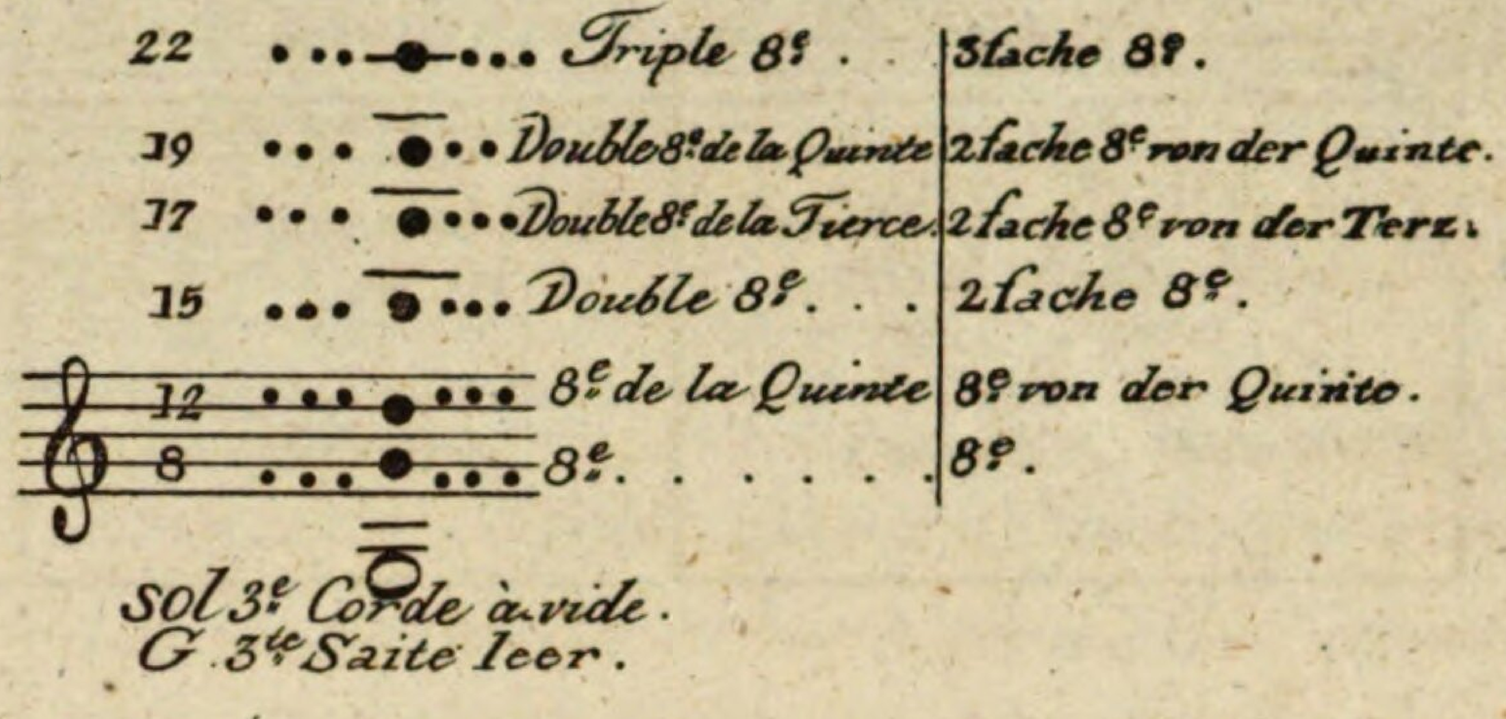
Von den Vibrationen und der Verwandschaft derselben.

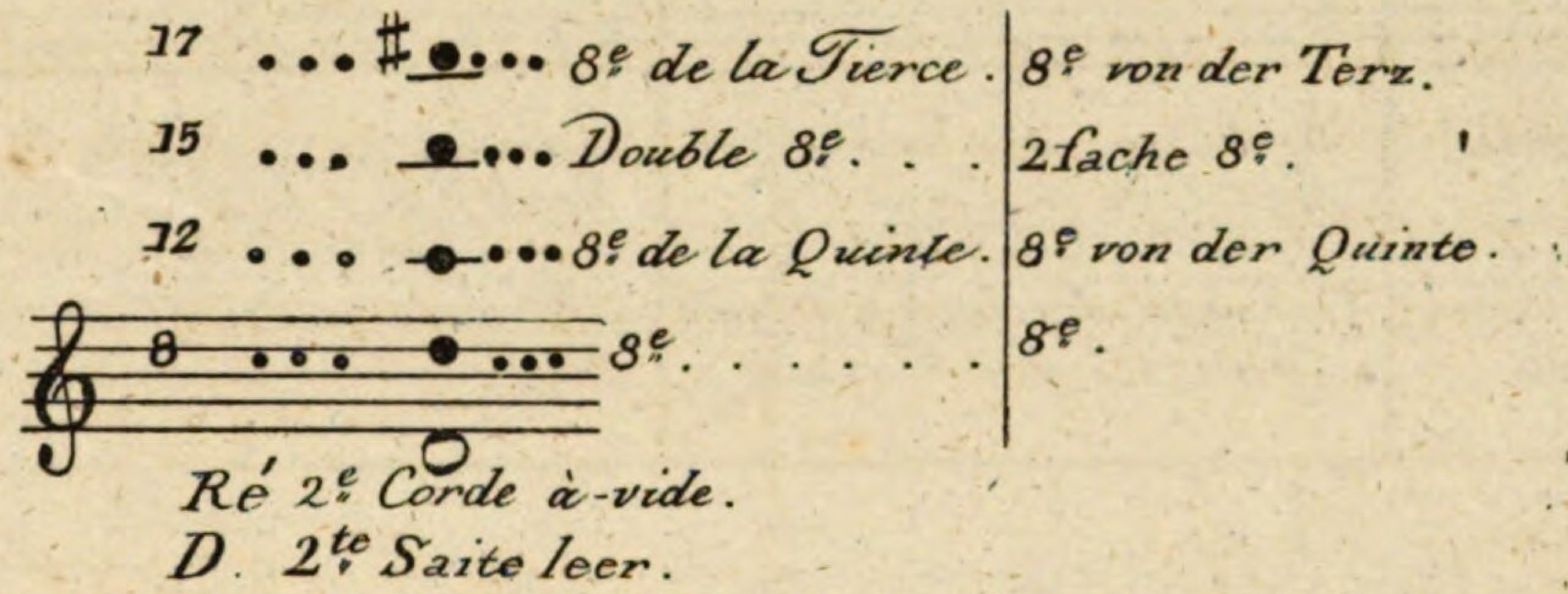
Es ist ein bekañter Erfahrungssatz worüber man auch in den meisten musikalischen Lehrbüchern ausführliche Abhandlungen findet daß nicht nur jede in Klang gesezte tiefe Saite eine andre Saite von gleicher Tonhöhe in Erzitterung sezt und einen gelinden Laut derselben verursacht, sondern daß jeder tiefere Ton zugleich eine Anzahl höherer Töne mit sich hören läßt, welche die harmonischen Antheile dieses tieferen Tons, nämlich: seine Octaven Quinte und Terz in verschiedenen höhern Octaven sind. So lassen zum Beispiel die 3 tiefern Saiten des Violoncells die in folgender Vorstellung durch Viertel-Noten bemerckten Töne schwach mit ertönen.

Les tons aigus par leur vibration moins forts rendent ces résonnances moins sensibles.

Bey höhern Tönen wo die Erzitterung schwä=cher ist, sind auch die mitklingenden Töne weniger hörbar.







Touchés avec l'archet ces résonnances ef=fectivement sur une autre corde, et vous verrés vibrer et resonner la première corde a l'unisson quoique plus faiblement ce qui est deja quelque chose pour la qualité du son.

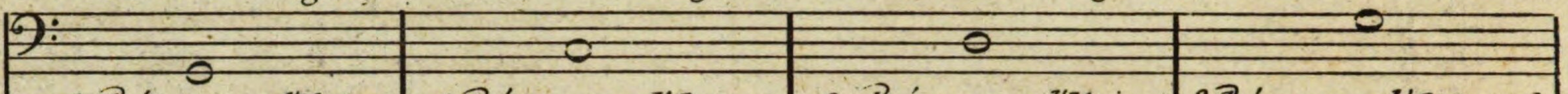
Chaque son qui par lui même ou par son octave se trouve parmi les à vides pro=duit une resonnance plus forte.

Le tableau siuvant fait voir les sons qui ont plusieurs résonnances sensible lors=qu'on les prend juste; ainsi que la posi=tion dans laquelle ils doivent être pris; et la corde qui produit ces résonnances.

Wenn man daher einen dieser mitklingen=den Töne auf einer andern Saite wircklich angiebt, so sezt dieser die erste Saite in Er=zitterung, und verursacht ein gelindes Mit=klingen des angegebenen Tones im Einklang wodurch der Ton mehr Stärke und Fülle erhält. Ein stärckeres Mitklingen wird verursacht, wenn ein gegriffener Ton oder dessen Octave zugleich auf einer leeren Saite vorhanden ist. Aus folgender Tabelle sind diejenigen Töne zu ersehen welche durch das Mitklingen eine bemerkbare zwey oder mehrfache Ressonanz erhalten, falls sie rein gegriffen werden, und ist zugleich die Art angegeben wie sie gegriffen werden müßen, und von welcher Saite sie ihre Resonanz erhal=ten.

Tableau
Des Sons qui ont plusieurs Résonnances sensibles.

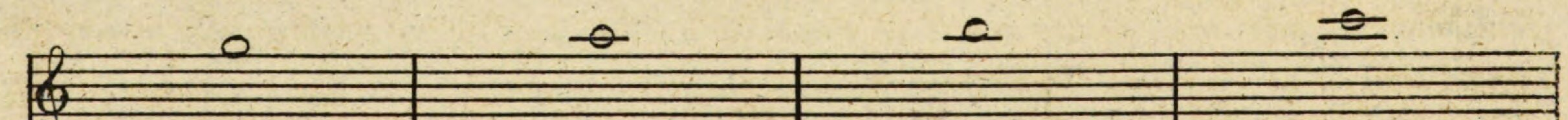
ZUSAMMENSTELLUNG
der Töne welche mehrere bemerkbare Resonnanzen haben.



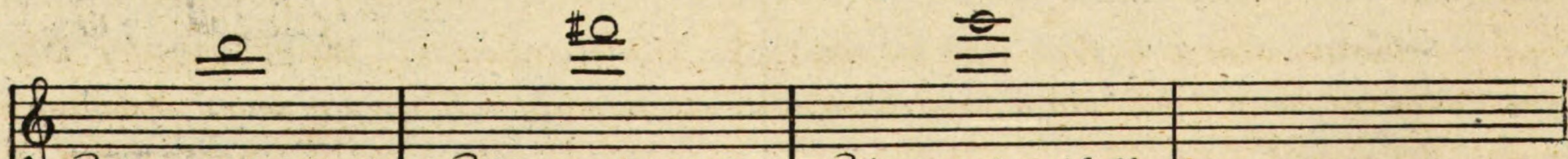
4me Corde 2d Doigt. 4te Saite 2ter Finger.	3me Corde. 2d Doigt. 3te Saite. 2ter Finger.	3me Corde. 2d Doigt. 3te Saite. 2ter Finger.	3me C. 2d D. et 2me C. 2d D. 3te S. 2ter F. u. 2te S. 2ter F.
2 Réson. par l'Unis: de la Corde SOL. 2 Reson. durch den Unis: der G Saite.	2 Réson: par l'Octave de la Corde UT. 2 Reson: durch die 8e der C Saite.	2 Réson. par l'Unis: de la Corde RÉ. 2 Reson: durch den Unis: der D Saite.	2 Réson: par l'Octave de la Corde SOL et la 12e de la Corde UT. 3 Reson: durch die Octave der G Saite und die 12e der C Saite.



2d Corde 2d Doigt. 2te Saite. 2ter Finger.	1re Corde. 1te Saite.	1re Corde. 1te Saite.	1re Corde. 1te Saite.
2 Réson: par l'Unisson de la Corde LA. 2 Reson: durch den Unis: der A Saite.	2 Réson: par la double 8e ou 15e de la Corde UT. 2 Reson: durch die 2fache 8e oder 15e der C Saite.	3 Réson: par la 8e de la Corde RÉ et la 12e de la Corde SOL. 3 Reson: durch die 8e der D-Saite und die 12e der G Saite	2 Réson. par la 17e de la Corde UT. 2 Reson: durch die 17e der C Saite.



3 Réson: par la 15e de la Corde SOL et la 19e de la Corde UT. 3 Reson: durch die 15te der G Saite und die 19e der C Saite.	2 Réson: par la 12e de la Corde RÉ. 2 Reson: durch die 12e der D Saite.	2 Réson: par la 17e de la Corde SOL 2 Reson: durch die 17e der G Saite.	2 Réson: par la triple 8e de la Corde UT.



3 Réson: par la 15e de la Corde RÉ et la 19e de la Corde UT. 3 Reson: durch die 15e der D Saite und die 19e der C Saite.	2 Réson: par la 17e de la Corde RÉ. 2 Reson: durch die 17e der D Saite	2 Réson: par la triple 8e ou 22e de la Corde SOL. 2 Reson: durch 3fache 8e oder 22e der G Saite.

Prenés p^r. exemple le SOL sur l'UT du second doigt et vous verrés vibrer et réson-ner en même tems la corde de SOL.

Prenés l'UT sur le SOL du second doigt et vous verrés vibrer la corde d'UT qui resonnera par l'octave.

Il en est de même des autres sons que presente le tableau ci dessus.

Voici plusieurs gammes de suite. Si l'on veut faire celle de SOL sur la seconde corde on pourra observer tous les sons qui sont susecptible de coalition de vibration.

So wird man zum Beispiel wenn man auf der C Saite mit dem zweiten Finger G greifft, und solches anstreicht die leere Saite G mit erzittern sehen, und gelinde ertönen hören.

Nimmt man mit dem zweyten Finger C auf der G Saite so wird man die leere C Saite erzitternsehen und durch ihre Octave mitklingen hören.

Und so verhältnißmässig von den Übrigen in der Tabelle enthaltenen Tönen.

Es folgen hier verschiedene vollständige Tonleitern. Spielt man die Tonleiter von G auf der D Saite so kann man alle Töne wahr-nehmen welche zusammentreffende Vibra-tionen haben.

SOL Majeur sur la 2^e Corde. G dur auf der 2^ten Saite.

UT Majeur sur la 1^e Corde. C dur auf der 1^ten Saite.

RÉ Majeur sur la 1^e Corde. D dur auf der 1^ten Saite.

SOL Majeur sur la 1^e Corde. G dur auf der 1^ten Saite.



La connaissance de la coalition des vi-brations est de grande utilité pour apprendre a toucher juste et a tirer un son pur, car si l'on ne pose le doigt bien juste à sa place, il n'y aura ni double ni triple réson-nance, ensuite il faut aussi que la corde sur laquelle on joue soit prise avec l'archet de manière qu'elle vibre très nette et très également. Pour parvenir à cela il faut tirer ou passer l'archet bien dorit et avec

Die Kenntniß von der Verwandschaft der Vi-brationen trägt sehr vieles dazu bey um rein spielen zu lernen, denn wenn der Finger nicht genau auf seinen gehörigen Platz ge-sezt wird, so fällt die zwey- und dreyfache Resonanz weg, auch muß die Saite mit dem Bogen so angestrichen werden, daß sie sehr rein und gleich vibriren kann. Zu dem En-de muß der Auf- und Niederstrich sehr grade und mit gleicher Stärke und

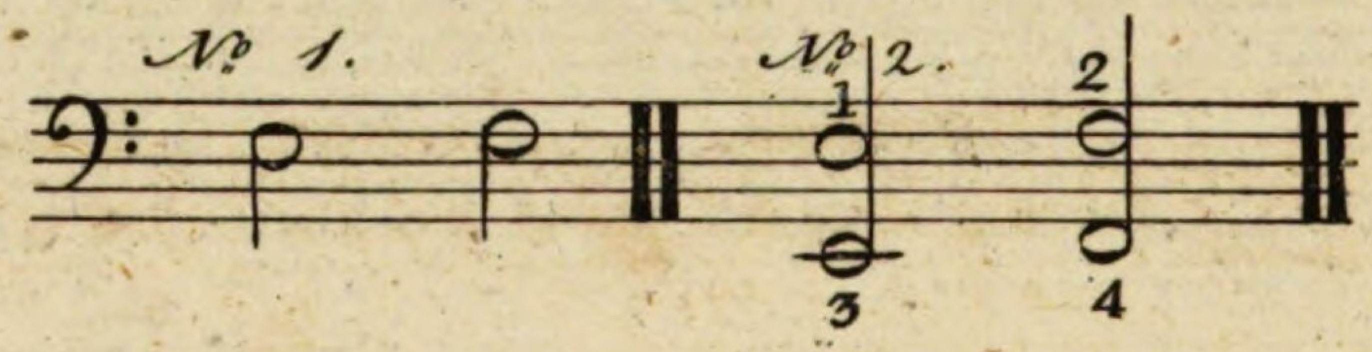
une grande égalité de force et de légèreté, ou augmenter par gradation et diminuer de même, car si l'on donne des saccades les vibrations s'entrechoquant perdront toute leur netteté et on tirera des sons désagré-ables. Il est certain que cette coalition des vibrations rend les sons plus moëlleux.

Une preuve sensible est, que les tons auxquels cette coalition manque sont fort durs, comme par exemple, le mi et le fa sur la corde de ré voyés l'exemple suivant. N.º 1

Mais si l'on prend l'octave grave de ces tons avec un autre doigt sur la quatrième corde (voyés le même exemple) sans qu'on y touche avec l'archet on tirera par ce moyen de la seconde corde un son plus agré-able et plus sonore. N.º 2.

Leichtigkeit geführt werden oder stufenweis zu oder abnehmen. Denn bey unregelmäßigen Stößen wird die gleiche Vibration gestört, verliert das anmuthige und verursacht einen unangenehmen Laut.

Diese Verwandschaft der Vibrationen ist es hauptsächlich was den Tönen mehr Fülle giebt, der beste Beweis hievon ist, daß auf manchen Instrumenten diejenigen Töne denen diese Verwandschaft mangelt, sehr übel ansprechen, wie dieses auf vielen Instrumenten bey dem E und F auf der D Saite in folgendem Beispiel N.º 1 der Fall ist; diese Töne werden dadurch weit klingender, wenn man indem man sie anstreicht auf der C Saite ihre Unteroctave mitgreift, jedoch ohne sie anzustreichen. Z. B. N.º 2.



Titre 17.

De la distance que les doigts doivent avoir entr'eux dans les quatre premières positions.

Les doigts posés sur le manche doivent se trouver parfaitement d'aplomb sur le manche et à la distance d'un demi ton chacun. Mais comme ceci ne peut s'adapter à tous les cas il a été statué que du premier doigt au second il peut y avoir d'intervalle suivant les circonstances, un ton ou un demi ton, mais dans tous les cas possibles /: j'excepte néanmoins l'extension du quatrième doigt qu'on aura dû voir à l'article Arpégio, et ce cas est fort rare :/ il ne peut et ne doit y avoir qu'un demi ton

17.ter ABSCHNITT.

Über den Abstand welchen die Finger in den vier ersten Positionen voneinander haben müßen.

Wenn die Finger in ihrer natürlichen Lage auf das Griffblatt des Violoncells gesezt werden, so stehen sie in dem Abstande eines halben Tons voneinander, da aber diese Lage nicht durchaus beybehalten werden kann, so ist die Regel folgende: Zwischen dem ersten und zweiten Finger kann nach Umständen ein Zwischenraum von einem ganzen oder halben Ton vorkommen; dagegen kann /: den seltenen Fall des Ausspannens des vierten Fingers welcher beim Arpeggio vorgekommen ist, ausgenommen :/ zwischen dem

du second au troisième ainsi que du troisième au quatrième. Voici 3 exemples dont les deux premièrs démontrent la position naturelle des doigts sur toutes les 4 cordes et le troisième servira d'exercice dans cette position.

zweiten und dritten, und eben so zwischen dem dritten und vierten Finger nur der Raum eines halben Tons statt haben. Von folgenden drey Beispielen zeigen die zwey ersten die natürliche Position der Finger für alle vier Saiten und das dritte dient zur Übung dieser Position.



C'est de cette première position et de tous ses rapports que sont tirées les trois autres positions avec leur fractions que font le complement de ce qu'on appelle le doigté du manche /: c'est à dire, de l'ut à-vide d'en bas jusqu'au sol de la première corde. :/ Les exemples suivant serviront d'éclaircissement. Le doigté marqué au dessus ou au dessous des notes fera sentir que le premier et second doigt se trouvent tantot a la distance d'un ton et tantot a celle d'un demi ton.

Von der richtigen Kenntniß dieser ersten Position mit welcher die drey übrigen in allen ihren durch die Vorzeichnung entstehenden Rückungen übereinstimmen müſsen, hängt die richtige Fingersetzung auf dem Griffblatte ohne Aufsatz des Daumens /: das heißt vom tiefen C der leeren Saite bis zum G der A Saite. :/ ab. Folgende Beispiele werden dieses näher erläutern. Aus der über oder unter den Noten angezeigten Fingersetzung wird man leicht ersehen, wie der erste und zweite Finger der oben gegebenen Regel zufolge, bald in dem Abstande eines ganzen bald halben Tons stehen.

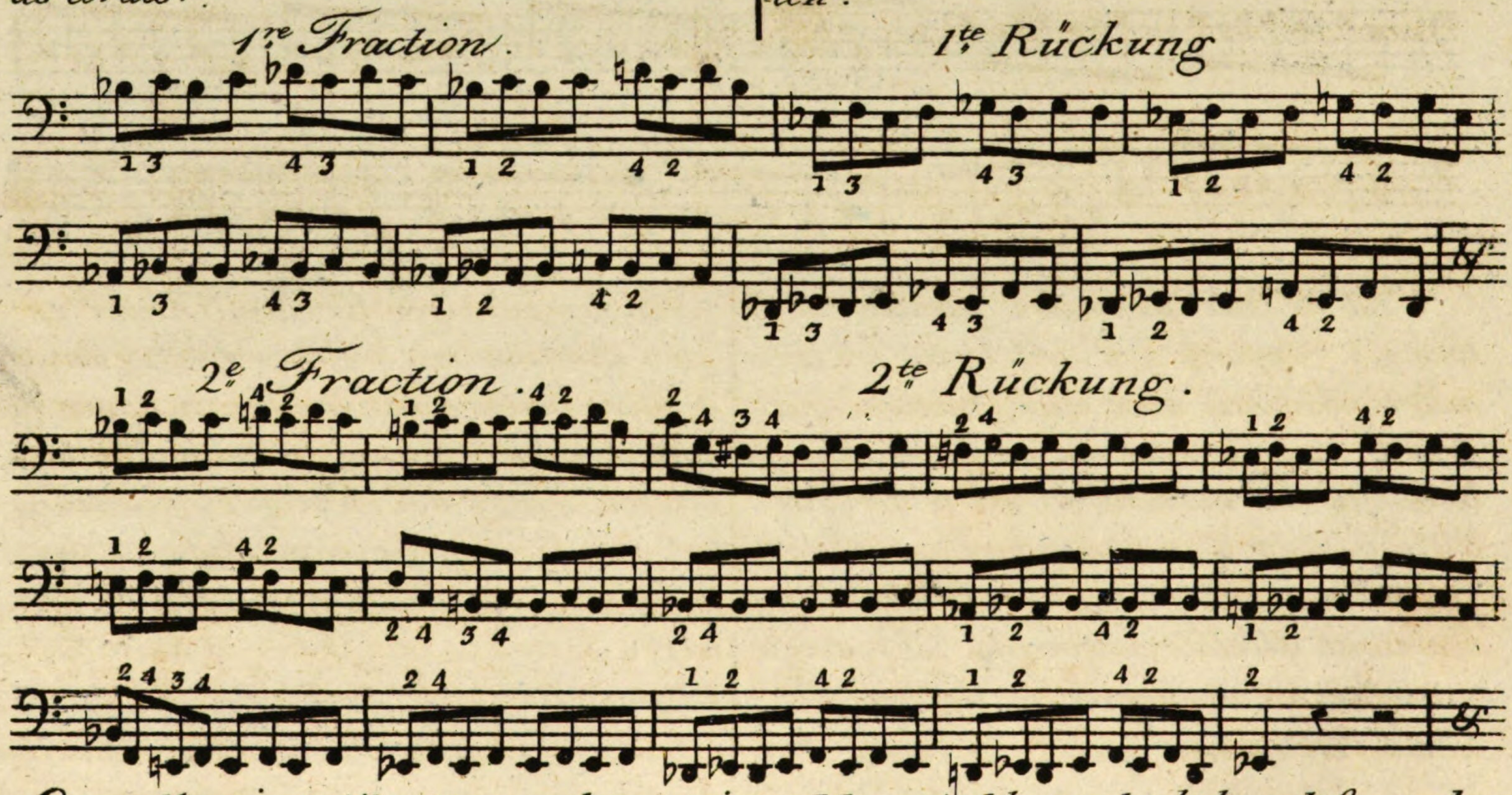


Chacune de ces fractions occasionne un mouvement; c'est ce que nous allons voir en prenant chaque fraction séparément.

Iede derselben verursacht eine Bewegung; welches ersichtlicher wird wenn man dieselben einzeln durchgeht.

Exemples pour servir d'exercice sur toutes les cordes.

Beispiele zur Übung auf allen vier Saiten.



On a dû voir qu'il n'y a que le premier doigt qui change alternativement de place pour être une fois à la distance du second doigt d'un ton, et l'autre fois d'un demi-ton, mais que les autres doigts restent, ainsi que je l'ai dit plus haut, à la distance d'un demi-ton les uns des autres.

Man wird bemerkt haben, daß nur der erste Finger seine Stellung verändert und sich von dem zweyten bald um einen ganzen bald um einen halben Ton entfernt; daß hingegen die übrigen Finger sich durchaus von einander nur einen halben Ton entfernen.



Pour connaitre le rapport des trois autres positions avec la première, jouons les mêmes notes à la première, position sur la seconde corde mais une octave plus haut, ce qui nous donnera la quatrième position sur la première corde.

On voit que les mêmes notes dans les mêmes modes se font positivement avec les mêmes doigts. P. E.

Die Aehnlichkeit der drey übrigen Positionen findet man durch folgendes Verfahren:

Man nimmt auf der der zweiten Saite die erste Position, und sezt die Töne derselben um eine Octave höher, woraus sich die vierte Position auf der ersten Saite giebt und man wird finden, daß die nämlichen Noten in der nämlichen Tonart auch durchaus mit den nämlichen Fingern gegriffen werden Z.B.



Exemples pour servir d'exercice de la quatrième position sur les quatres cordes.

Beispiele zur Übung der vierten Position auf allen vier Saiten.

1re Fraction de la 4e Position.

1te Rückung der 4ten Position.



2e Fraction de la 4e Position.

2te Rückung der 4ten Position.



3e Fraction de la 4e Position.

3te Rückung der 4ten Position.



4e Fraction de la 4e Position.

4te Rückung der 4ten Position.



En jouant à la première position de la première corde les mêmes notes dans le même mode, deux octaves au dessus, nous nous verrons à la troisième position de la première corde.

Wenn man die erste Position auf der ersten Saite nimmt, und die Töne um zwey Octaven höher versezt, so erhält man dadurch die dritte Position der ersten Saite, und die nämliche Fingersetzung für dieselben Töne in derselben Tonart.

Exemple.
Beÿspiel.

3e Position
sur la 1e Corde. auf der 1ten S.

1e Position
sur la 4e C. auf der 4ten S.



Exemples pour servir d'exercice de la troisième position sur les quatre cordes.

Beispiele zur Übung der dritten Position auf allen vier Saiten.

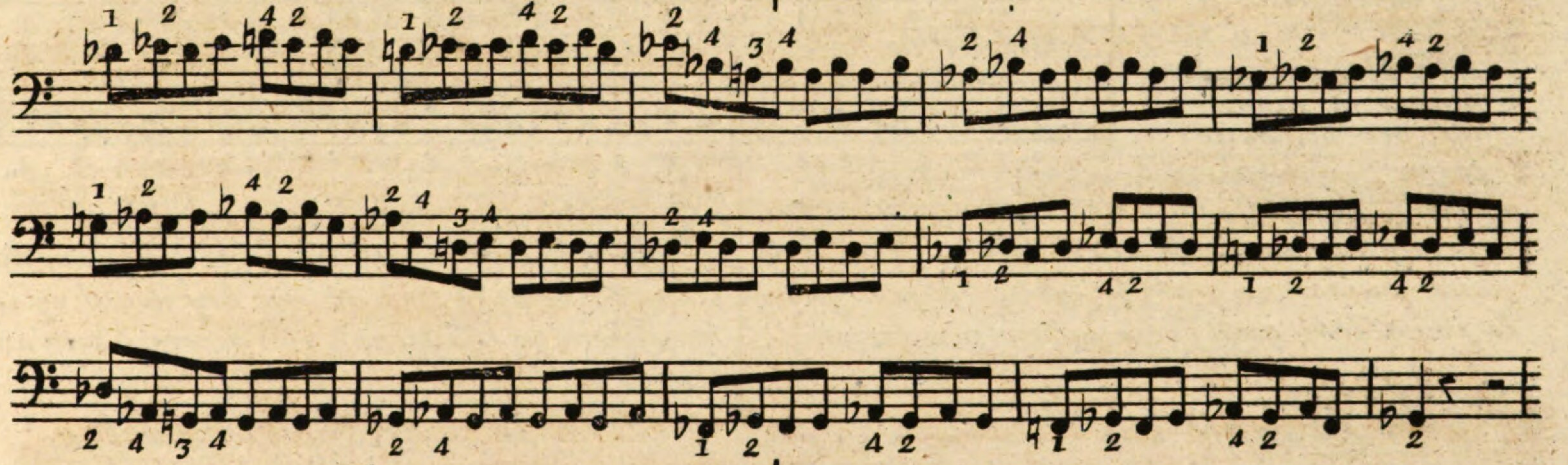
1e Fraction
de la 3e Position.

1e Rückung
der 3ten Position.



2e Fraction
de la 3e Position.

2e Rückung
der 3ten Position.



3e Fraction
de la 3e Position.

3e Rückung
der 3ten Position.



4e Fraction de la 3e Position. — 4e Rückung der 3ten Position.



Pour trouver la seconde position qui nous manque encore, par les mêmes notes et la même mode nous n'avons qu'à prendre la première position de la première corde à une octave plus bas ce qui nous donnera la seconde position sur la troisième corde.

Um die noch fehlende zweyte Position auf ähnliche Art, in den nämlichen Tönen und der nämlichen Tonart zu finden, nimmt man die erste Position auf der ersten Saite, und sezt die Töne um eine Octave tiefer, so hat man die zweyte Position auf der dritten Saite.

Exemple — Beispiel.

1e Position sur la 1e Corde. auf der 1ten Saite.

2e Position. sur la 3e Corde. auf der 3ten Saite.



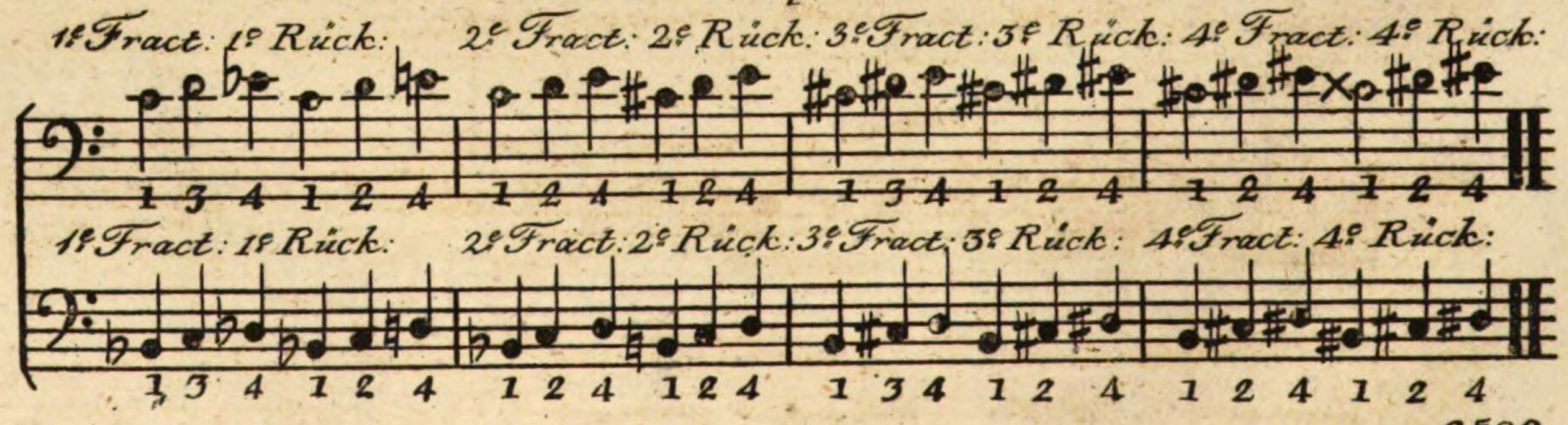
Je vais transposer ci après la seconde position sur la première corde, afin que nous puissions partir de là et pour former le parallèle aux trois autres positions.

Folgendes ist eine Transposition der zweyten Position auf die erste Saite um die Übungs-Exempel eben so wie bey den drey vorhergehenden Positionen von dieser Saite anfangen zu können.

Exemple du Parallèle. — Beispiel dieser Parallele.

2e Position sur la 1e Corde. auf der 1ten Saite.

2e Position sur la 3e Corde. auf der 3ten Saite.



Exercices de la deuxième position sur les quatre cordes.

Beispiele zur Übung der zweyten Posi-tin auf allen vier Saiten

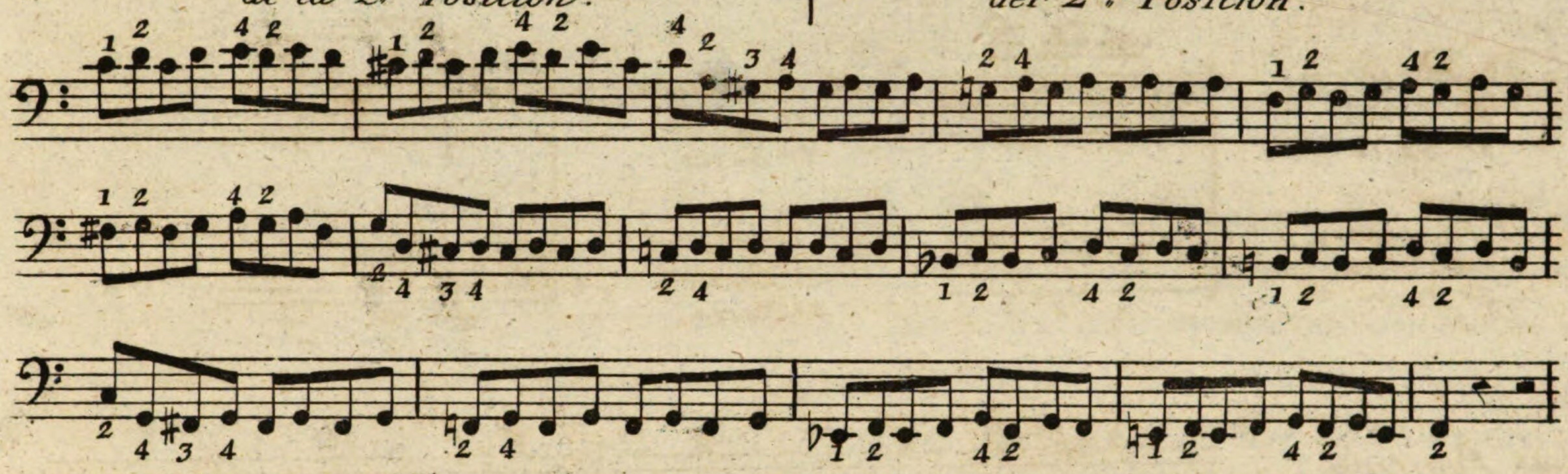
1.e Fraction de la 2.e Position

1.e Rückung der 2.ten Position



2.e Fraction de la 2.e Position.

2.e Rückung der 2.ten Position.



3.e Fraction de la 2.e Position.

3.e Rückung der 2.ten Position.



4.e Fraction de la 2.e Position.

4.e Rückung der 2.ten Position.



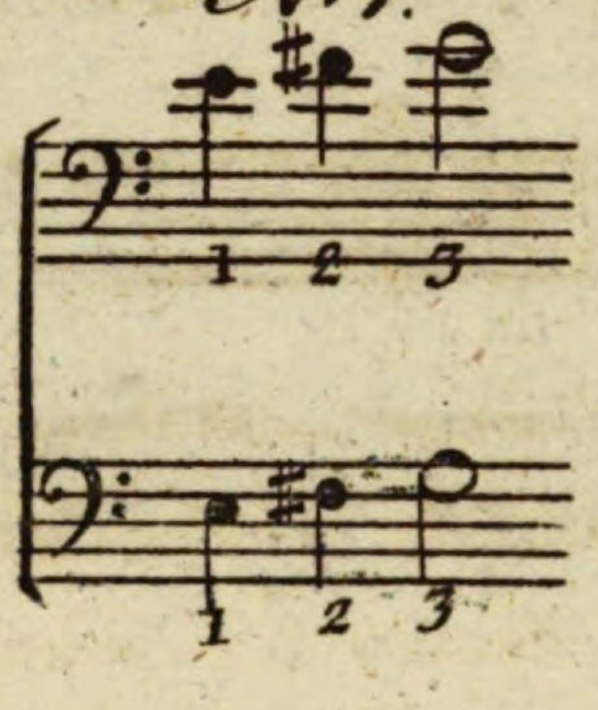
Voila je crois l'unité des 4 premières positions suffisamment démontrée, ainsi ceux qui font sur la première corde le SOL du troisième doigt à la quatrième position, et le fa naturel du même doigt à la troisième position seront convaincus qu'ils font une faute, voyes N.º 1, et 2, par ce qu'on est obligé d'abandonner ce doigté à tout instant, voyez N.º 3.

Aus vorhergehenden Beispielen wird die Übereinstimmung der vier Positionen hinlänglich deutlich seyn, und man wird nun sehen, daß es ein fehlerhafter Fingersatz seyn würde, wenn man das G der ersten Saite in der vierten Position und das F eben dieser Saite in der dritten Position mit dem dritten Finger greiffen wollte N.º 1 und 2, weil man alle Augenblicke gezwungen seyn würde diesen Fingersatz zu verlassen wie N.º 3 zeigt.

N.º 1.

4.e Position.
1.e Corde.
1.e Saite.

1.e Position.
2.e Corde.
2.e Saite.



N.º 2.

3.e Position.
1.e Corde.
1.e Saite.

1.e Position.
4.e Corde.
4.e Saite.



N.º 3.

4.e Position.

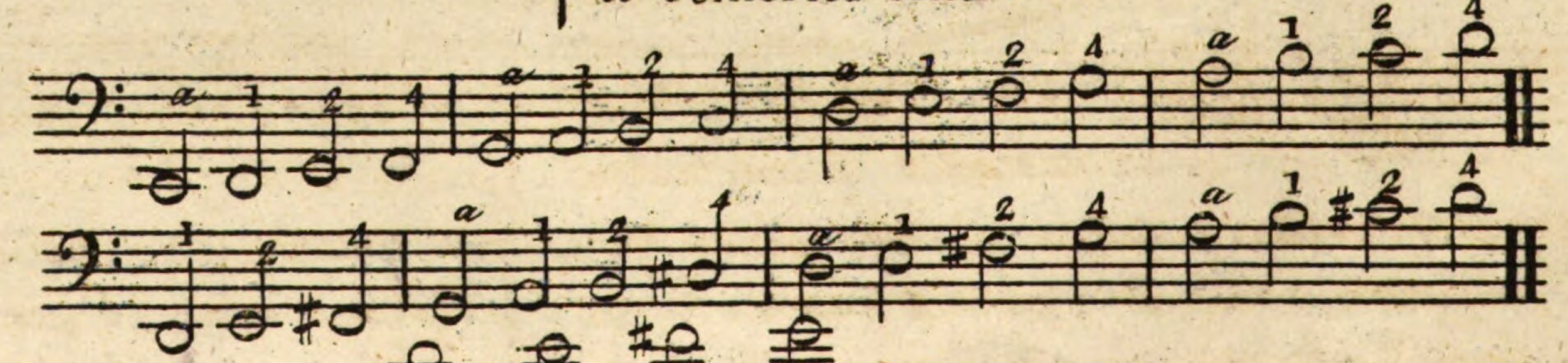
3.e Position.



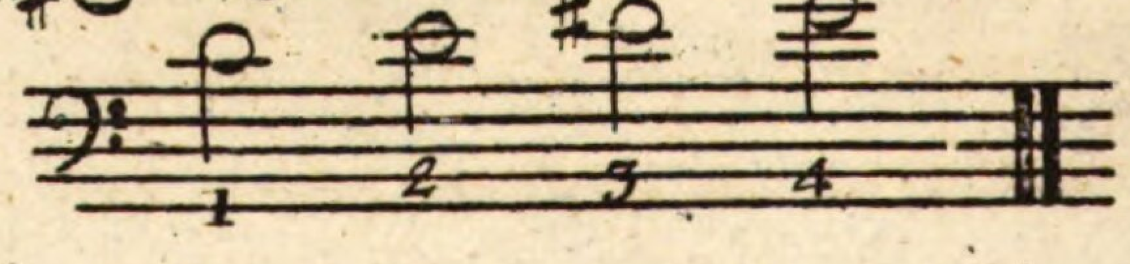
Comme ce doigté ne détruit cependant en rien l'aplomb des doigts la faute n'est pas aussi grave que si l'on doigtait la première gamme en ut et en re comme je vais les donner et le rest par consequent à l'avenant qui font en sus re, mi, fa, sol sur la première corde comme je vais les marquer.

Da indessen dieser Fingersaz die Hand nicht aus der Lage bringt, so ist er nicht so fehlerhaft als wenn man bey der ersten Tonleiter von C und D folgenden Fingersaz nehmen und das Übrige auf's Gradewohl greiffen wollte, wie in diesem Beispiele die Töne D, E, F, G auf der A Saite bemerkt sind.

Gamme d'UT Majeur.
Tonleiter in C dur.
Gamme de RÉ Majeur.
Tonleiter in D dur.



RÉ, MI, FA, SOL:
D, E, FIS, G.



Voici maintenant l'explication de la mobilité du pouce dessous le manche que j'ai promis à l'article position de la main, de donner ici.

Es folgt nun die Erläuterung über die Beweglichkeit des Daumens unter dem Halse, welche ich unter dem Artikel von der Stellung der Hand, hier nachzuholen versprach.

Quand il y a du premier doigt au quatrième, une tierce mineure, comme dans l'exemple suivant, le pouce doit correspondre ainsi que je l'ai déjà dit, entre le premier et le second doigt.

Wenn zwischen dem ersten und vierten Finger sich eine kleine Terz wie in folgendem Beispiel befindet, so nimmt der Daumen wie schon gesagt worden, seinen Platz zwischen dem ersten und zweyten Finger ein.

Exemple.
Beispiel.



Mais si le quatrième doigt s'écarte du premier, à la distance d'une tierce majeure, alors le second doigt prend la place du troisième, comme nous l'avons vu aux exemples précédents de la première et troisième fraction; dans ce cas, le pouce doit suivre le second doigt et avancer dessous le manche avec lui, et le premier doigt rester ferme à sa place. Je vais répéter quatre mesures de la troisième fraction; dans les deux premières mesures, le pouce restera, comme on vient de voir dans l'exemple précédent, et dans les deux dernières mesures, il avancera avec le second doigt, et se trouvera presque vis-a-vis.

Wenn sich hingegen der vierte Finger von dem ersten auf eine große Terze entfernt so rückt der zweite an die Stelle des dritten wie aus den Beispielen über die erste und dritte Rückung erhellt: in diesem Fall muß der Daumen dem zweiten Finger folgen und mit demselben unter dem Halse fortrücken, der erste aber auf seinem Platz liegen bleiben. In den nachstehenden vier Takten der dritten Rückung bleibt der Daumen in den ersten zwei Takten liegen wie in dem vorhergehendem Beispiel, in den zwei lezten Takten aber rückt derselbe mit dem zweiten Finger fort und zwar demselben beinahe gegen über.

Exemple.
Beispiel.



ici le Pouce avance avec le deuxième doigt.
hier rückt der Daumen mit dem 2ten Finger fort.

Cette opération doit avoir lieu toutes les fois que de la distance d'une tierce mineure, on passera à celle d'une tierce majeure; mais il n'en est pas de même dans l'alternative du premier doigt à la seconde et quatrième fraction. Le deuxième

Dieses findet jedesmal Statt wenn man aus dem Zwischenraum einer kleinen Terze in den einer grossen über übergeht. Ein anderer Fall ist es bey dem Abwechseln des ersten Fingers bey der zweiten und vierten Rückung. Der zweite Finger verändert dabey

doigt n'y change pas de place, et l'on a dû voir que la distance du premier au quatrième, commence par être d'une tierce majeure.

seinen Platz nicht, und man wird bemerkt haben daß der Zwischenraum vom ersten zum vierten Finger bey dem Anfang eine grosse Terz beträgt.

Exemple.
Beispiel.



Le pouce doit être, dans ces deux fractions, presque vis-à-vis du second doigt qui restera toujours à la même place; il n'y a donc que le premier doigt qui monte ou qui descend, suivant les circonstances; le reste de la main devant rester parfaitement dans la même place ou même figure. Je vais répéter deux mesures de la seconde fraction, et le premier doigt montera à la seconde mesure, sans que les autres doigts ni le pouce changent de place.

Der Daumen muß bei diesen beiden Rückungen dem zweiten Finger beinahe gegenüber zu stehen kommen, welcher leztere liegen bleibt; mithin bewegt sich nur der erste Finger auf oder abwärts nach den Umständen, weil der übrige Theil der Hand vollkommen in der nämlichen Lage bleiben muß. In den folgenden zwei Takten aus der zweiten Rückung bewegt sich der erste Finger in dem zweiten Takt aufwärts ohne daß der Daumen und die übrigen Finger ihre Lage verändern.

Exemple.
Beispiel.



ici avance le premier doigt seulement.
hier rückt nur der erste Finger vorwärts.

Je ne sais pas si un bon maître doit trop se presser de faire cette observation à son élève; il est à craindre qu'elle ne jette de la confusion dans ses mouvements, et ne lui empêche, dans les commencements, surtout, la sureté de la main, ce dont je ne me suis cependant apperçu qu'en enseignant à des personnes qui se la roidissoit, car pour celles qui ont la main souple, cette opération se fait naturellement, insensiblement, et pour ainsi dire, sans le savoir.

Ich mag nicht entscheiden ob ein Lehrer seinen Schüler gleich anfangs darauf aufmerksam machen soll, es ist zu befürchten daß lezterer in seinen Bewegungen dadurch irre, und besonders in der ersten Zeit gehindert werden wird eine feste Hand zu bekommen. Ich habe aber dieses nur bey Personen bemerkt welche eine steife Haltung der Hand hatten. Denn derjenige welchr eine leichte Hand hat, richtet sich nach dieser Vorschrift wie es die Natur der Sache erfordert, und beinahe ohne es selbst zu bemerken.

Titre 18.
de l'archet.

Article 1.
De la Manière de tenir l'Archet.

Le pouce doit poser à plat sur la baguette; le doigt du milieu doit porter dessus le crin; l'index doit avancer sur la baguette à une petite distance du doigt du milieu; il doit être mobile, car plus il s'éloigne du doigt du milieu, plus l'archet a d'appui dessus la corde: Cette mobilité quelquefois grande, quelquefois moyenne ou même presqu'insensible, suivant les cas, est très-nécessaire à l'expression. Le petit doigt doit être posé dessus la baguette et l'annulaire se trouve, par ce moyen, posé naturellement. Il faut que ce dernier ne fasse qu'effleurer le crin, sans quoi l'archet seroit trop avant dans la main, ce qui pourroit, il est vrai, rendre l'archet plus solidement tenu, mais détruiroit toute la mobilité ou le jeu des doigts qui est très-utile. Quand je dis que l'annulaire ne doit pas toucher le crin, j'entends parler d'une main ordinaire, car pour ceux qui ont les doigts longs, ce doigt portera un peu sur le crin, sans que pour cela, l'archet soit trop avant dans la main. Dans cette tenue de l'archet, le pouce doit correspondre entre le doigt du milieu et l'annulaire. Il faut faire bien attention à ceci qui donne plus d'appui à l'index; on sent que tout l'effort de la main doit se faire de ce côté-la. Le petit doigt au contraire peut balancer cette force et alléger l'archet à vonlonté.

Les gradations de ces mouvemens dépendent principalement des différentes forces que l'on veut employer. Quand on prend p:e:

18ter ABSCHNITT.
vom Bogen.

1ter ARTIKEL.
Von der Haltung des Bogens.

Der Daumen muß flach auf dem Stock aufliegen; der zweite Finger muß die Haare berühren; der erste Finger muß sich auf dem Stock ein wenig vom zweiten Finger entfernen; er muß beweglich seyn, denn je mehr er sich vom zweiten Finger entfernt, je mehr liegt der Bogen auf den Saiten auf: diese nach den Umständen bald größere bald mindere ja oft ganz unmerkliche Beweglichkeit ist zum Ausdruck sehr nothwendig. Der zweite Finger muß über den Stock zu liegen komen, wodurch der dritte Finger von selbst seinen Platz einnimmt. Dieser leztere darf die Haare kaum berühren, sonst läge der Bogen zu tief in der Hand, denn obgleich sich auf diese Art der Bogen fester halten ließe, so würde doch dadurch die Beweglichkeit der Finger welche sehr nothwendig ist gehemmt werden. Wenn ich sage daß der dritte Finger das Haar nicht berühren soll, so versteht sich dieses von einer gewöhnlichen Hand, denn bey denen welche große Finger haben, wird dieser Finger das Haar ein wenig berühren, ohne daß der Bogen zu tief in der Hand läge.

Bey der beschriebenen Haltung, kommt der Daumen zwischen den zweiten und dritten Finger zu liegen. Dieses muß man wohl beobachten, weil dadurch der erste Finger mehr Halt bekommt, denn alle Stärke der Hand wendet sich natürlich gegen diese Seite hin. Der kleine Finger

un son sur la quatrième corde avec force l'index s'éloigne considérablement du doigt du milieu, au lieu que si l'on joue la première corde à demi jeu il en est presque rapproché.

Le doigt du milieu qui touche le crin fixe l'archet et l'empêche de tourner; souvent il nous avertit par le contact qu'il y a de la corde au crin qu'il touche, que les vibrations, commencent à ne plus être égales, et que la corde va siffler ou crier et souvent il y remédie.

kann dieser Stärke zum Gegengewicht dienen, und das Aufliegen des Bogens mäſsigen.

Die Abstuffungen der gedachten Beweglichkeit hängen hauptsächlich von der Stärke die man anwenden will ab, so muß zum Beyspiel, wenn man einen Ton mit Stärke auf der vierten Saite spielen will, der erste Finger merklich von dem zweiten entfernt werden; und wenn man dagegen auf der ersten Saite mit halber Stärke spielen will, so muß dieser Finger beynahe an den lezten zurückgezogen werden. Der zweite Finger welcher die Haare berührt, bestimmt die Lage des Bogens und verhindert daß er sich nicht dreht; auch kann man vermittelst desselben aus der Berührung der Saite an dem Haar an welchem er anliegt fühlen, ob die Erzitterungen anfangen ungleich zu werden, oder ob die Saite zum Schreyen oder Pfeiffen geneigt ist, und diesem vorbeugen, und dergleichen mehr.

Article 2.

De la Position de l'Archet dessus la Corde.

Le crin doit être presque d'aplomb dessus la corde et cependant la baguette un peu inclinée vers le sillet, mais non pas trop, parceque lorqu'on employeroit un peu de force, le bois de l'archet toucheroit la corde. Quand on joue sur les dernières cordes et notamment sur la quatrième, le crin doit être tout à fait d'aplomb.

2ter ARTIKEL.

Von der Stellung des Bogens auf den Saiten.

Das Haar muß beinahe ganz auf der Saite ruhen, der Stock hingegen ein wenig gegen den Sattel gekehrt werden, denn wenn man ein wenig Stärke anwenden wollte, so würde der Stock die Saite berühren. Spielt man auf den lezten Saiten und namentlich auf der vierten so muß das Haar grade aufliegen.

Article 3.
De la Place de l'Archet dessus la Corde.

On fixe ordinairement la place que l'archet doit occuper dessus la corde du Violoncelle à deux pouces du chevalet. Tous ceux qui jouent de cet instrument savent que pour tirer un beau son, il faut que l'archet reste à la même place dessus la corde autant que possible, mais je crois que cette place est un peu trop près du chevalet pour le terme moyen du jeu. On ne saurait déterminer précisement cette distance, car en conservant autant que possible l'archet sur la même place de la corde, il approchera toujours, même malgré le joueur, un peu du chevalet, quand on augmentera le son, et s'en éloignera de même quand on le dimineura, cependant il faut que cette place varie le moins possible. D'ailleurs cette distance depend de la force de la main gauche du joueur. Celui qui aura le tact de la main gauche plus nerveux et qui appuyera avec force sur les cordes pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet, tandis que celui qui aura ce tact plus faible sera obligé de fixer cette place un peu plus éloignée sans quoi il raclera.

C'est donc au joueur à chercher lui même cette place où cette distance, jusqu'a ce qu'il sente que le son est partout rond, pur, net et égal.

3ter ARTIKEL.
Von dem Platze des Bogens auf den Saiten.

Man bestimmt gewöhnlich den Platz des Bogens bey dem Violoncelle zwey Zoll von dem Stege ab. Alle die dieses Instrument spielen, wißen, daß wenn man einen schönen Ton hervorbringen will, der Bogen so viel wie möglich auf dem nämlichen Platze auf der Saite bleiben muß. Für die mittlere Stärke des Spiels möchte indeßen der gedachte Platz zu nahe am Steege liegen. Ganz genau kann indeßen der Platz des Bogens nicht bestimmt werden, denn er wird sich wider den Willen des Spielenden, dem Stege etwas nähern wenn man den Ton verstärken will, und wenn man diesen abnehmen läßt, wieder etwas entfernen, doch muß dieser Platz so wenig wie möglich variiren. Übrigens hängt der Platz des Bogens auch noch von der Art ab, wie die Saiten mit den Fingern der linken Hand niedergedrückt werden. Iemand der in der linken Hand so viel Nervenkraft hat um die Saiten mit möglichster Stärke niederzudrücken, kann den Bogen näher am Stege führen, als jemand der weniger Nervenkraft in der linken Hand hat, und die Saiten nicht mit so vieler Stärke niederdrücken kann, dieser muß dem Bogen seinen Platz in einer weitern Entfernung vom Steege anweisen, wenn er nicht kratzen oder schaben will. Es ist daher jedem Violoncellspieler zu rathen, diesen Platz oder Abstand des Bogens von dem Steege so lange zu suchen bis er findet daß sein Ton vollkommen rund rein, klar und gleich ist.

Article 4.

De la Conduite de l'Archet dessus la Corde.

L'archet doit être tiré et poussé horizontalement dessus la corde, avec l'attention de le maintenir d'un bout à l'autre, à la même distance du chevalet. On obtiendra cela en le poussant et tirant, de manière que les crins de l'archet forment une équerre parfaite avec la corde, et en employant toujours le même degré de force. Il y a plusieurs choses à observer à cet égard: 1º le mouvement de l'avant-bras; il n'y a presque que lui qui doit opérer, pour pousser et pour tirer l'archet dans toute sa longueur; le haut du bras doit rester dans la même position, excepté quand le poignet approche du chevalet, alors le bras fait un petit mouvement pour achever de pousser l'archet; la même chose a lieu quand on le retire, alors l'avant-bras se déploie tout entier pour tirer l'archet jusqu'à sa pointe. 2º Il faut avoir attention de bien ouvrir le coude de façon que le bras se trouve presque tendu quand l'archet arrive à sa pointe, et ne pas retirer le haut du bras en arrière, ce qui rend tous les mouvements de l'archet lourds, difficiles et embrouillés; c'est ce qu'on appelle jouer de l'épaule; si malheureusement on contracte cette habitude, il n'y a plus que l'épaule et à peine le poignet qui agissent; le mouvement du coude est nul, les moindres choses deviennent difficiles et on éprouve une grande fatigue. Le poignet joue un grande rôle dans la conduite

4ter ARTIKEL.

Von der Führung des Bogens.

Der Bogen muß im Auf- und Niederstrich horizontal geführt werden und so daß derselbe immer gleiche Entfernung vom Steege behält. Man gelangt dazu wenn man im Auf- und Niederstreichen darauf bedacht nimmt, daß die Haare mit der Saite einen rechten Winkel bilden, und immer gleiche Stärke anwendet. Es ist dabey verschiedenes zu beobachten: erstens, die Bewegung des Vorderarms, dieser muß fast allein thätig seyn bey dem Auf- und Niederstrich des Bogens in seiner ganzen Länge; der Hinderarm, bleibt dagegen in seiner Stellung unverändert, ausgenommen wenn die Hand sich dem Steege nähert, alsdenn macht der Arm eine kleine Bewegung um den Anstrich zu vollenden; dieses findet auch bey dem Wiederentfernen statt, der Vorderarm öffnet sich alsdenn ganz, um den Bogen bis an die Spitze zu führen. Zweitens muß man Acht haben den Ellenbogen ganz zu strecken so daß der Arm beinahe grade aus steht, wenn der Bogen sich an der Spitze befindet, der Hinderarm darf sich nicht hinterwärts bewegen, sonst werden alle Bewegungen des Bogens steif, schwer und regellos. Dieses leztere heißt mit dem steifen Armespielen; wer sich unglüklicher Weise daran gewöhnt hat, bewegt nur die Schultern und kaum noch die Hand; die Bewegung des Ellenbogens ist ganz hin, uns die gerinsten Sachen werden schwer und mit vieler Anstrengung zu spielen. Die Hand spielt bey dem Bogenstrich eine

de l'archet; il a deux mouvements bien distincts; nous allons nous occuper du premier; l'orsqu'on veut tirer et pousser bien hori-zontalement l'archet dessus la corde, comme j'ai dit précédemment, il faut que le poignet obéisse, comme feroit la charnière d'une mécanique, sans quoi la pointe de l'archet regarderoit la terre en tirant, et le ciel en poussant; ce mou-vement est ce qu'on appelle l'opposition du poignet; il faut avoir bien attention que ce ne soit ni trop, ni trop peu. Si l'on vouloit bien prendre garde à ce que les crins de l'archet forment toujours parfaitement l'équerre avec la corde, ce mouvement se trouveroit fait natu-rellement et de lui même.

Le second mouvement du poignet dont j'ai parlé plus haut, sert à changer de corde; je suppose que l'archet soit posé dessus la seconde corde, il n'y a qu'a lever un peu le poignet, et l'archet se trouvera posé dessus la première corde; si au con-traire, on l'avoit un peu baissé, l'archet se seroit trouvé sur la troisième corde; le bras n'a rien ou presque rien à faire pour cela; on doit faire ce mouvement chaque fois qu'on change de corde; il est encore plus sensible dans ce qu'on appelle le coup d'archet en batterie, dont nous parlerons plus loin.

Article 5.

De l'Attaque de la Corde par l'Archet.

On appelle attaquer la corde, la prendre de manière à ce qu'elle soit mise

bedeutende Rolle Sie verrichtet zwey genau bestimmte Bewegungen: Wir wollen die er-stere näher beleuchten. Wenn man den Bogen beym Auf- und Niederstrich recht horizontal führen will, so muß die Hand sich biegen wie ein Charnier einer Maschi-ne, sonst würde die Spitze des Bogens sich beym Niederstrich zur Erde und beym Auf-strich gen Himmel kehren: Diese Bewegung nennt man die Gegenbewegung der Hand, man muß aber acht haben daß sie weder zu stark noch zu schwach sey. Wollte man recht aufmerksam darauf seyn, daß die Haare mit der Saite immer einen rechten Winkel bilden, so würde sich diese Bewegung ganz natürlich und von selbst bestimmen.

Die zweite Bewegung der Hand, dient von einer Saite auf die andere zu kommen: be-fände sich zum Beispiel der Bogen auf der zweiten Saite, so darf man die Hand nur ein wenig heben, so kommt der Bogen auf die erste Saite zu liegen; wenn man sie hingegen ein wenig gesenkt hätte, so würde man auf die dritte Saite gekom-men seyn; der Arm hat fast gar nichts dabey zu thun. Obige Bewegung muß bey jeder Abwechselung der Saiten geschehen, noch merklicher wird dieselbe, bey einem Staccato ausgeführten Arpeggio wo bey jeder Note die Saiten wechseln, davon weiter unten gehandelt werden wird.

5ter ARTIKEL.

Von dem Anstreichen der Saite mit dem Bogen.

Man muß die Saite so anstreichen daß sie sogleich in Vibration gesezt wird, denn

d'abord en vibration; car si l'on pose l'archet trop légèrement dessus la corde. (suposons que ce soit de la pointe,) et qu'on le pousse ensuite, il arrivera que la corde sifflera, et meme, si on appuie plus fort tout en poussant, elle continuera de siffler ou octaviera, mais ne vibrera pas. Il faut donc que la corde soit attaquée de manière à ce qu'elle vibre net au premier mouvement de l'archet, alors, en le maintenant droit dessus la corde, on doit obtenir un beau son dans toute sa longueur. L'attaque de l'archet varie beaucoup suivant les différentes expressions que l'on veut rendre, il y a des circonstances où une attaque très-forte fait un bel effet, d'autres, et ce sont les plus générales, où il faut qu'elle soit imperceptible ou inappréciable; cela dépend du gout et du sentiment.

Voici, ce me semble, la manière d'attaquer la corde; il faut poser l'archet dessus la corde, puis serrer un peu le poignet et ensuite pousser l'archet; ce petit mouvement d'appui du poignet fait que l'archet met la corde en mouvement et qu'elle vibre d'abord. Jusqu'ici, j'ai toujours voulu parler de la pointe de l'archet, car quand on tire, la chose change de face; comme le coup d'archet commence alors dessous la main, il arrive, vû la pesanteur du bras, que l'attaque est presque toujours trop forte, et ici il faut au contraire tâcher d'alléger le plus possible, afin d'égaliser

wenn man den Bogen zu leicht ansezt zum Beispiel mit der Spitze und alsdann mit dem Aufstrich fortfährt, so wird die Saite pfeiffen und selbst wenn man während dem Anstreichen stärker aufdrückt, so wird dieses Pfeiffen fortdauern oder die Saite wird in die Octave überschlagen aber nicht vibriren. Die Saite muß also so angestrichen werden, daß sie bey der ersten Bewegung rein vibrirt, wenn man den Bogen alsdann grade über die Saite führt so muß ein schöner Ton entstehen welcher den ganzen Strich durch dauert. Dieses Anstreichen ist vielen Veränderungen unterworfen, je nach der Beschaffenheit des Ausdrucks welchen man hervorbringen will; bey gewißen Umständen macht ein starker Anstrich gute Wirkung, im allgemeinen aber, muß derselbe leicht und fast unmerklich geschehen; dieses hängt vom Geschmak und Gefühl ab.

Dieses Anstreichen wird meines Erachtens auf folgende Art bewirkt; man sezt den Bogen auf die Saite, zieht die Hand etwas zusammen und führt dann den Bogen weiter, diese Bewegung der Hand macht daß der Bogen die Saite unverzüglich in Vibration sezt. Das bisher gesagte betraf nur die Spitze des Bogens, denn bey dem Niederstrich verändert sich die Lage der Sache; da hier der Bogenstrich unter der Hand anfängt, so geschieht wegen der Schwere des Arms, daß der

l'attaque du talon à celle de la pointe.

Article 6.

De l'Egalité du Son, de ses Nuances, et de l'Expression.

Pour égaliser le son que produisent les quatre cordes il faut s'exercer à tirer et pousser l'archet bien droit d'un bout à l'autre et avec une force égale. On fera en conséquence des gammes très lentement ayant soin que chaque son soit aussi égal que possible soit en tirant soit en poussant. Il n'y a pas d'instrument aussi bon qu'il puisse être, dont les sons des quatre cordes soient parfaitement égaux en force et en qualité c'est au joueur à les égaliser. Pour acquerir l'abilité de nuancer les sons, il faut avoir soin de filer l'archet du talon à la pointe et de la pointe au talon en commençant extrêmement doux ensuite enfler le son par gradation et sans saccades, jusqu'au milieu de l'archet; à ce point il doit être à son plus grand degré de force, et alors on le diminuera comme on l'a augmenté. Cette étude donne les moyens de perfectionner l'intonation lorsqu'on aura acquis cette perfection et qu'on sera parvenu à égaliser les sons ainsi que de les augmenter et dimineur à volonté, du plus faible au plus fort en poussant

Anstrich fast immer zu stark ist, und hier ist grade ein gelinderes Verfahren nothwendig um Gleichheit in den Anstrich der mit dem untern Theil des Bogens geschieht mit demjenigen zu bringen, welcher mit der Spitze des Bogens geschieht.

6ter ARTIKEL.

Von der Gleichheit des Tons, den Nüancen und dem Ausdrucke.

Um Gleichheit in den Ton zu bringen muß man sich bemühen, den Ton der vier Saiten mit gleicher Stärcke anzugeben, welches man dadurch erhält daß man sowohl bey dem Auf- und Niederstrich den Bogen von einem Ende zum andern recht grade und mit mittelmäßiger Stärcke führt. Dann spiele man die Tonleitern sehr langsam und gebe Acht daß jeder Ton so gleich als möglich sowohl beym Auf als Niederstrich werde, welches durchaus die Sache des Spielers ist, indem auch auf dem besten Instrumente die Töne der vier Saiten nicht von gleicher Stärke und Gehalt sind. Um Meister der Nüancen zu werden, muß man sich bemühen, jeden einzeln Ton durch die ganze Länge des Bogens sowohl im Nieder- als Aufstrich auszuhalten und dieses so, daß man ganz schwach mit dem einen Ende des Bogens anfängt, den Ton bis zur Mitte, jedoch ohne Stöße nach und nach bis zu seiner grösten Stärcke anwachsen und von da nach dem andern Ende hin ihn in dem nämlichen Verhältniße wieder abnehmen läßt. Durch diese Übung wird man sich auch zugleich

comme en tirant, on se verra maître de son archet de manière à rendre parfaitement toutes les nuances et ce qui constitue l'expression.

Article 7.

Considérations sur l'Egalité du Son et sur la Voix que l'on tire de l'Instrument.

J'ai dit à l'article de l'attaque de la corde par l'archet, que cette attaque doit être en raison de la résistance et de la longueur des cordes. Ainsi pour obtenir la parfaite égalité de son, cette force doit insensiblement décroître du grave à l'aigu et recroître de l'aigu au grave. On ne peut pas trop appuyer l'archet sur la deuxième et troisième corde sans s'exposer à toucher deux cordes, au lieu que sur la chanterelle on n'est pas exposé à cet inconvenient, mais en appuyant trop sur celle-ci on écrasera la corde et en tirera un son criard. En général il faut ménager la force de l'archet sur la chanterelle, voila pourquoi on doit s'habiteur à monter le plus souvent possible par la seconde et même par la troisième corde si l'on veut obtenir une

in der Intonation vervollkommenen. Wenn man derselben Meister ist, und sowohl alle Töne mit gleicher Stärke, als auch jeden einzeln Ton von dem kleinsten Grade der Stärcke bis zum grösten, zu- und abnehmend angeben kann, so wird man den Bogen so in seiner Gewalt haben, daß man alle Arten des Ausdrucks vermittelst desselben hervorbringen kann.

7ter ARTIKEL.

Bemerckungen über die Gleichheit des Tons und den Klang welchen man aus dem Instrumente zieht.

Es ist schon in dem Artikel von dem Anstreichen des Bogens bemerkt worden, daß die Kraft welche man bey dem Bogen anwendet, mit der Stärcke und Länge der Saite im Verhältniß stehen müsse. Um daher vollkommene Gleichheit des Tones zu erhalten, muß man diese Kraft des Bogens von der Tiefe nach der Höhe zu ganz unmercklich vermindern und umgekehrt von der Höhe nach der Tiefe zu vermehren. Bey der zweyten und dritten Saite muß man noch deswegen mit dem Drucke des Bogens vorsichtig seyn, weil man durch einen zu starcken Druck leicht zwey Saiten berühren kann, bey der ersten Saite ist man zwar diesem Zufalle nicht unterworfen, indessen würde ein zu starcker Bogendruck einen schreienden Ton verursachen oder die Saite schnarren machen.

Wenn man daher einen gleichen Ton

grande égalité de son. J'ai dit aussi à l'article troisième de la place de l'archet sur la corde que celui qui aura le tact de la main gauche plus nerveux pourra fixer la place de son archet plus près du chevalet et tirera un beau son tandis que celui qui aura ce tact plus faible sera obligé de fixer cette place un peu plus éloignée. Celui-ci en tirera bien un aussi beau son, mais seulement qu'il sera un peu moins fort.

Article 8.

Des Coups d'Archet.

On appelle coups d'archet les différentes liaisons des notes par l'archet par exemple des croches ou doubles croches de quatre en quatre ou trois en trois exécutées à tout coup d'archet tiré et poussé s'appellent détaché, si on en lie deux, trois, quatre ou plus avec l'archet, cela s'appelle coulé. Le détaché et le coulé peuvent s'appliquer au même passage d'une manière très diverse. On peut les varier par l'accent de l'archet en appuyant tantot sur une note tantot sur l'autre ce qui produit beaucoup de variétés, qui dépendent du caprice du joueur.

hervorbringen will, so muß man sich gewöhnen, so oft als möglich auf der zweiten Saite und selbst manchmal auf der dritten Saite in die Höhe zu gehen. Man wird sich auch noch aus dem dritten Artikel von dem Platze des Bogens auf der Saite, erinnern, daß derjenige welcher in der linken Hand viele Nervenkraft hat, dem Bogen seinen Platz näher an dem Steege anweisen kann um dadurch einen starken Ton aus dem Instrumente zu ziehen, da hingegen derjenige welcher weniger Nervenkraft hat, dem Bogen seinen Platz weiter vom Steege anweisen muß und einen schwächern in seiner Art aber dennoch guten Ton hervorbringen wird.

8ter ARTIKEL.

Von dem Bogenstrich.

Die verschiedenen Verbindungen der Noten vermittelst des Bogens nennt man den Bogenstrich, zum Beispiel 8tel oder 16theil Noten die von vier zu vier oder drey zu drey zusammen gestrichen sind und deren jede mit einem besondern Bogenstrich gespielt wird, heissen abgestossen, und wenn davon zwey, drey, vier oder mehrere auf einen Bogenstrich gespielt werden, so heißt dieses geschliffen, dieses Stossen und Shleifen kann bey der nämlichen Passage auf viele verschiedenerley Arten geschehen, und wenn man noch dazu die verschiedenen Accente zu Hülfe nimmt, das heißt, den Druck des Bogens bald auf diese bald auf jene Note legt, so entsteht dadurch eine grosse Verschiedenheit des Vortrages derselben Passage.

Commençons par le détaché. En tirant.

Wir fangen mit dem Abstoßen an. Im Herunterstrich.

N.º 1.
Mesure à 4 tems.
C takt.



Tirez les quatre premieres et poussez les quatre autres; ainsi de suite.

Die vier ersten im Herunter_ die vier folgenden im Hinaufstrich u. s. w.

N.º 2.
Coulé de 4 en 4.
4 und 4 geschliffen.



Tirez les deux premières, poussez les deux autres.

Die zwey ersten im Herunter- die zwey folgenden im Hinaufstrich.

N.º 3.
Coulé de 2 en 2.
2 und 2 geschliffen.



Tirez la première et poussez les trois autres.

Die erste im Herunter- und die drey folgenden im Hinaufstrich.

N.º 4.



Tirez les trois premières et poussez la quatrième.

Die drey ersten im Herunter- und die vierte im Hinaufstrich.

N.º 5.



Coulez les deux premières en tirant, et détachez les deux dernières. Ici les deux premières notes du tems fort sont tirées, et les deux premières du tems faible sont poussées.

Die zwey ersten geschliffen im Herunterstrich, und die zwey folgenden abgestoßen. Hier werden die zwey ersten Noten des guten Taktheils im Herunterstrich, und die zwey ersten des schlechten Taktheils im Hinaufstrich gespielt.

N.º 6.



Tirez la première note; coulez les deux du milieu en poussant et tirez la dernière, voici pour le premièr tems. La première note du second tems se trouvera poussée; vous tirez les deux du milieu et poussez la dernière.

Die erste Note im Herunterstrich, die zwey folgenden geschliffen im Hinaufstrich, und die vierte im Herunterstrich für das erste Viertheil. Die erste Note vom zweyten Viertel fällt auf den Hinaufstrich, die zwey mittleren auf den Herunter- und die vierte auf den Hinaufstrich.

N.º 7.



Tirez la première pour vous mettre à contre-tems, et coulez les autres de deux en deux toujours à contre-tems. Ce coup d'archet est très en usage aujourd'hui.

Die erste im Herunterstrich, um gegen den Takt zu kommen die Folgenden immer im Gegenstrich von zwey zu zwey geschliffen. Dieser Bogenstrich ist heut zu Tage sehr gebräuchlich.

N.º 8.



Tirez et coulez de 8 en 8. | Im Auf und Niederstrich je 8 und 8 geschliffen.

N.º 9.



Tirez et coulez de 16 en 16. | Im Niederstrich 16 und 16 geschliffen.

N.º 10.



On aura remarqué que toutes les premières notes qui ont commencé la phrase, ont été en tirant. On doit, si on veut se donner de la facilité et de l'habilité dans l'archet, s'accoutumer à pouvoir exécuter aussi toutes ces mêmes divisions et liaisons d'archet, en commençant par pousser la première, et suivre exactement ensuite les coups d'archet comme ils sont marqués.

N.B. Il y a deux sortes de détaché, le premier appuyé dont on se sert quand on veut tirer du son, et l'autre un peu sauté dont on se sert dans les choses de legèreté. Ce dernier s'exécute des trois quarts de l'archet, vers la pointe.

En voici, ce me semble, assez, pour donner une idée des différentes liaisons de l'archet. Il nous reste encore à parler du Piqué, de l'Arpegio et du coup d'archet martelé, ou Staccato.

Man wird bemerkt haben, daß alle Anfangs Noten der Passage mit dem Herunterstrich gespielt wurden. Wenn man in dem Bogenstrich Leichtigkeit und Geschiklichkeit erlangen will, gewöhne man sich die nämlichen Eintheilungen und Verbindungen ebenfalls vortragen zu können, indem man die erste Note im Hinaufstrich spielt, und die vorgenschriebenen Bogenstriche befolgt.

N.B. Es giebt zwey Arten des Abstoßens, das erste geschieht mit starck aufliegendem Bogen, wenn man mit vollem Tone spielen will, das zweite mit etwas hüpfendem Bogen, wenn man tändelnd vortragen will. Lezteres wird mit dem dritten Viertel des Bogens gegen die Spitze deßelben, ausgeführt.

Ich denke das gesagte wird hinreichen um einen Begriff von den verschiedenen Verbindungen des Bogenstrich's zu geben. Es bleibt noch übrig von dem Vortrag der punctirten Noten, des Arpegio, und vom Staccato zu handeln.

Piqué. Le coup d'archet piqué s'exécute de deux manières: La première est très-simple; on tire avec appui la première note qui est pointée, et la seconde se pique en repoussant l'archet, et ainsi de suite.

Punktirte Noten. Diese werden auf zwey Arten vorgetragen die erste ist ganz einfach. Die erste Note wird mit einem Druck in dem Herunterstrich die zweyte durch den Hinaufstrich des Bogens gespielt u.s.w.

Exemple. Beispiel.



La seconde manière est un peu plus difficile, mais elle a l'avantage de pouvoir s'exécuter avec plus de vivacité et même plus de force. La première note pointée se tire de presque tout l'archet et l'arrêtant vers la pointe; on rattaque la corde une seconde fois pour retirer encore la note piquée; on pousse alors la note pointée qui suit en arrêtant l'archet presqu'au talon; on rattaque la corde encore une fois pour repousser la note pointée, ainsi de suite.

Die zweite Art ist etwas schwerer hat aber den Vorzug daß sie sich mit mehr Lebhaftigkeit ja selbst mit größerem Nachdruck vortragen läßt. Die erste punctirte Note wird fast mit der ganzen Länge des Bogens gespielt bey der Spitze wird eingehalten; man streicht die Saite zum zweitenmal an, damit der Herunterstrich wieder auf die punctirte Note komme, dann nimmt man die folgende punctirte Note im Hinaufstrich und hält beynahe am Frosch inne, dann streicht man die Saite von neuem an, damit die punktirte Note wieder auf den Hinaufstrich komme u.s.w.

Exemple. Beispiel.



Arpegios. On les a déja trouvés au Titre XI.

Du Coup d'Archet Martelé, ou Staccato.

Tout le monde connait ce coup d'archet; je ne crois pas nécessaire de démontrer comment il s'exécute;

Arpeggio Man sehe den XI^ten Abschnitt

Von dem Abstoßen mehrerer Noten auf einen Strich, od: Staccato.

Dieser Strich ist jederman hinlänglich bekannt; und ich glaube daß ich nicht nötig habe das Verfahren damit zu

c'est absolument une affaire de tact et d'adresse; on y parvient en s'exerçant beaucoup.



Article 9
Des Coups d'Archet en Batteries.

On se sert de ce terme pour désigner des passages où l'archet passe alternativement d'une corde à l'autre. C'est ici le cas de s'expliquer sur une chose qui embarasse souvent. Par exemple, plusieurs personnes croyent que l'on pousse sur le Violoncelle tout ce que l'on tire sur le Violon. C'est une erreur. Sur le Violoncelle et sur le Violon, on tire généralement le tems fort. Quand un morceau commence par une note en levant, on la pousse pour tirer la suivante qui tombe dessus la mesure; cela phrase mieux. Toute la melodie et même les passages diatoniques s'exécutent par le même principe; il n'y a que pour les Batteries où cela change. Dans ce cas, les notes graves se prennent généralement en poussant sur le Violoncelle, et en tirant sur le Violon. Nons allons donner quelques exemples des batteries sur le Violoncelle.

erläutern; es kommt dabey blos auf Festigkeit und Geschiklichkeit an, und diese wird durch viele Übung erlangt.

9ter ARTIKEL.
Vom Bogenstrich bey abgestossenen Harpeggio's.

Bey diesem Bogenstrich, bey welchem die Saiten unter einander abwechseln, und auch wohl eine Saite übersprungen wird, ist es Zeit einer Sache zu erwähnen welche oft Ungewisheit erregt. Es glauben zum Beispiel mehrere, daß auf dem Violoncell, alles was auf der Violine mit dem Herunterstrich gespielt wird, mit dem Hinaufstrich gespielt werde. Dieses ist ein Irrthum; auf beiden Instrumenten kommt der gute Taktheil auf den Herunterstrich. Fängt ein Stück mit einer Note im Aufschlag an, so wird diese im Hinaufstrich und die erste Note am Anfang des Tacktes im Herunterstrich gespielt, der Vortrag wird dadurch deutlicher. Ebenso verhält sich's bey jeder Melodie und selbst bey diatonischen Passagen, nur bey schnell abgestossenen Harpeggio's entsteht eine Ausnahme. In diesem Fall, werden die tiefern Töne auf dem Violoncell mit dem Hinaufstrich, auf der Violine aber mit dem Herunterstrich gespielt. Es folgen einige dergleichen Stellen für das Violoncell

1er Exemple.

A tout coup d'archet, en poussant la première.

1tes Beispiel.

Jede Note mit einem besondern Strich; die erste mit den Hinaufstrich.



2me Exemple.

En passant par dessus une corde, poussez la première.

2tes Beispiel.

Eine Saite übersprungen, die erste Note im Hinaufstrich.



3me Exemple.

Ici, il faut au contraire tirer la première qui est aigue, afin de pouvoir pousser la seconde qui est grave.

3tes Beispiel.

Hier muß dagegen die erste als die höhere, mit dem Herunterstrich gespielt werden damit auf die zweyte als die tiefere der Hinaufstrich komme.



4me Exemple Par 3.

En poussant la première et tirant les deux autres.

4tes Beispiel, in Triolen

Die erste im Hinauf- die zwey folgenden im Herunterstrich.



ou
oder



5me Exemple Par 3.

En tirant la première et poussant les deux autres.

5tes Beispiel, in Triolen.

Die erste im Herunter- und die zwey folgenden im Hinaufstrich.



ou
oder



Cela vient, ce me semble, de ce que les cordes des deux instruments se présentent à la main qui tient l'archet dans un ordre inverse. Sur le Violon, c'est la chanterelle qui se presente la première; sur le Violoncelle, c'est au contraire la quatrième qui se presente la première a la main qui tient l'archet.

Die Saiten beyder Instrumente, kommen gegen die den Bogen führende Hand in umgekehrter Ordnung zu liegen. Auf der Violine ist die höchste Saite und auf dem Violoncell die tiefste zunächt an der Hand die den Bogen führt.

Article 10.

De la forme des archets et de leur longueur.

La longueur commune des archets de Violoncelle est d'environ 27 pouces et celle du crin environ 24 pouces. Ceux qui ont le bras long sont en droit de se servir d'archets proportionnés à leur bras. Un archet trop long perd la force nécessaire pour attaquer les grosses cordes, et un archet trop court doit tirer un son moins moelleux et offre moins de moyens. Quant à leur forme, cela depend seulement de l'habitude qu'on a contractée, et celui dont on se sera servi le plus longtems sera le meilleur. Celui qui se sert d'un archet leger avance imperceptiblement l'index sur la baguette, ce qui équivaut le poid qu'il à de moins que le lourd. Un archet qui à la pointe basse ou un qui l'a haute, ainsi que celui qui à la hausse haute et celui qui l'a basse sont à mon avis indifférents. On peut jouer aussi bien avec des archets un peu tendus qu'avec des archets presque détendus. La chose la plus essentielle dans la forme des archets est que la baguette soit bien droite qu'elle ne déjette pas et qu'elle soit effilée de manière qu'elle obéisse également d'un bout à l'autre.

10.ter ARTIKEL.

Von der Länge des Bogens und seiner Form.

Die gewöhnliche Länge des Violoncellbogens ist ohngefähr 27 Zoll und die Länge der Haare, ohngefähr 24 Zoll. Personen welche lange Arme haben können sich wohl auch eines längern Bogens bedienen, ein zu langer Bogen indeßen würde die Kraft verlieren welche nöthig ist um die dicken Saiten anzustreichen und ein zu kurzer Bogen würde nicht geschickt genug seyn rolle und gehaltene Töne aus dem Instrumente zu ziehen. Was die übrige Form des Bogens betrift so kommt es hier hauptsächlich auf die Gewohnheit an, und jeder wird am besten mit derjenigen Art von Bogen spielen an die er einmal gewöhnt ist. Derjenige welcher sich eines leichten Bogens bedient, rückt unvermerkt den ersten Finger auf dem Stock weiter vor, wodurch er das Gewicht des schweren Bogens ersezt. Ein Bogen mit hoher oder niedriger Spitze oder mit hohem oder niedrigem Frosche können nach Umständen beyde gleich gut seyn. Ebenso kann man auch sowohl mit einem Bogen mit schlaffen Haaren gut spielen, als mit einem an dem die Haare stärker angespannt sind. Das wesentlichste in der Form des Bogens ist, daß der Stock recht grade seye, sich nicht werfe und so verloren gegen die Spitze abnehme, daß er sich von einem Ende zum andern mit Leichtigkeit regieren läßt.

Table des matières.

Avant-Propos 4.
Explication sur l'Emploi des Clefs 6.
Explication des Signes employés pour le Doigté. 6.

TITRE I.
De l'Accord du Violoncelle 7

TITRE II.
Manière de tenir le Violoncelle 7

TITRE III
De la Position de la Main 8

TITRE IV
Des Gammes dans le Manche

TITRE V
Des Gammes sur la même corde, suivies d'un Supplément aux mêmes Gammes. . . . 22.

TITRE VI.
Des quatre premières Positions dans le Manche 33.

TITRE VII.
Des Gammes doigtées par trois et sans A vides. 37.

TITRE VIII.
De la Gamme Chromatique qui s'adapte à tous les tons.

TITRE IX.
Des Sons Harmoniques 46.

TITRE X.
De la double Corde, où l'on traite 57.
Article I. De la Tierce, Suite de Tierces . . 57.
Art: II. Tierces et Secondes 60.
Art: III. Suite de Tierces, Secondes et Sixtes. 61.
Art: IV. Suite de Tierces et Sixtes 62.
Art: V. De la Quarte 63.
Art: VI. De la Quinte 64.
Art: VII. De la Fausse-Quinte, Suite de Fausses Quintes 64.
Art: VIII. De la Quarte Superflue 66.
Art: IX. De la Différence du Doigté de la Quarte Superflue et de la Fausse Quinte 68.
Art: X. De la Sixte, Suite de Sixtes . . . 72.
Art: XI. Suite de Sixtes et de Quintes . . 78.
Art: XII. Suite de Sixtes et de Septièmes. 79.
Art: XIII. De la Septième diminuée . . . 79.
Art: XIV. Récapitulation de ces différents Accords 80.

TITRE XI.
Du Doigté de l'Arpégio et des Extensions qui s'y recontrent 82.

TITRE XII.
Passages, sous 21 Numéros, propres à dévellopper et à mettre en pratique tous les Principes du Doigté. 90.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Pag.
Vorbericht 4
Erklärung über die Anwendung der Schlüssel. 6.
Erklärung der bey dem Fingersatz vorkommenden Zeichen 6.

I.ter ABSCHNITT.
Stimmung des Violoncells 7.

II.ter ABSCHNITT.
Wie man das Violoncell halten soll. . . . 7.

III.ter ABSCHNITT.
Über die Stellung der Hand 8.

IV.ter ABSCHNITT.
Von den Tonleiteren 13.

V.ter ABSCHNITT.
Über die Tonleitern auf einen Saite, nebst einem Nachtrage dazu 22.

VI.ter ABSCHNITT.
Über die vier ersten Positionen ohne Aufsatz des Daumens 33.

VII.ter ABSCHNITT.
Über die Tonleitern mit drey Fingern und ohne leere Saiten 37.

VIII.ter ABSCHNITT.
Von der chromatischen Tonleiter die auf alle Tonarten anwendbar ist. 42.

IX.ter ABSCHNITT.
Über die harmonischen (Flageolet) Töne . . . 46.

X.ter ABSCHNITT.
Über die doppelgriffe, wo gehandelt wird. . 57.
I.ter Artikel. Von den Terzen oder Terzenfolgen. 57.
II.ter Art: Terzen und Secunden 60.
III.ter Art: Terzen-Secunden und Sextenfolge. 61.
IV.ter Art: Terzen und Sextenfolge 62.
V.ter Art: Von den Quarten 63
VI.ter Art: Von der Quinte 64.
VII.ter Art: Von der verminderten Quinte. 64.
VIII.ter Art: Von der übermäßigen Quarte. 66.
IX.ter Art: Über den Unterschied des Fingersatzes zwischen der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte 68.
X.ter Art: Von der Sexte und Sextenfolge. 72.
XI.ter Art: Sexten und Quintenfolge . . . 78.
XII.ter Art: Sexten und Septimenfolge. 79.
XIII.ter Art: Von der verminderten Septime. 79.
XIV.ter Art: Recapitulation dieser verschiedenen Doppelgriffe 80.

XI.ter ABSCHNITT.
Über den Fingersatz bey dem Harpeggio und dem dabey vorkommenden Ausrecken der Finger. 82.

TITRE XIII.

De la Cadence ou Trillo 129.

TITRE XIV.

De la Révision des Unissons et des Octaves avec les à-vides 132.

TITRE XV.

Observations sur la Manière d'accorder l'Instrument. 134.

TITRE XVI.

Des Vibrations et de la Coalition des Vibrations. 134.

TITRE XVII.

Explication de la distance que les doigts doivent avoir entre-eux, dans les quatre premières Positions du Manche 138.

TITRE XVIII.

De l'Archet où l'on traite.

Article I. De la Manière de tenir l'Archet. 149.

Art: II. De la Position de l'Archet dessus la Corde 150.

Art: III. De la Place de l'Archet dessus la Corde 151.

Art: IV. De la Conducte de l'Archet dessus la Corde 152.

Art: V. De l'Attaque de la Corde par l'Archet. 153.

Art: VI. De l'Egalite du Son, de ses Nuances et de l'Expression 155.

Art: VII. Considérations sur l'Egalité du Son et sur la Voix que l'on tire de l'Instrument 156.

Art: VIII. Des Coups d'Archet 157.

Art: IX. Des Coups d'Archet en Batteries. 161.

Art: X. De la Forme des Archets et de leur Longueur 163.

XII.ter ABSCHNITT.

Passagen unter 21 Nummern welche zur Entwickelung und Ausübung des verschiedenen Fingersatzes dienen 90.

XIII.ter ABSCHNITT.

Von dem Triller 129.

XIV.ter ABSCHNITT.

Von der Revision der Einklänge und Octaven mit den leeren Saiten 132.

XV.ter ABSCHNITT.

Bemerkungen über die Art das Instrument zu stimmen 134.

XVI.ter ABSCHNITT.

Von den Vibrationen und der Verwandschaft derselben 134.

XVII.ter ABSCHNITT.

Über den Abstand welchen die Finger in den vier ersten Positionen voneinander haben müssen. 138.

XVIII.ter ABSCHNITT.

Vom Bogen wo gehandelt wird

I.ter Artikel. Von der Haltung des Bogens . . 149.

II.ter Art: Von der Stellung des Bogens auf den Saiten. 150.

III.ter Art: Von dem Platze des Bogens auf den Saiten. 151.

IV.ter Art: Von der Führung des Bogens . . 152.

V.ter Art: Von dem Anstreichen der Saite mit dem Bogen. 153.

VI.ter Art: Von der Gleichheit des Tons den Nüancen und dem Ausdrucke 155.

VII.ter Art: Bemerkungen über die Gleichheit des Tons und den Klang welchen man aus dem Instrumente zieht 156.

VIII.ter Art: Von dem Bogenstrich 157.

IX.ter Art: Vom Bogenstrich bey abgestoßenen Harpeggios 161.

X.ter Art: Von der Länge des Bogens und seiner Form. 163.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Duport, Jean-Louis,

Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'archet Français avec la traduction allemande

Offenbach/M. [ca. 1809]

2 Mus.th. 148
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497327-0